

# СУЧАСНІСТЬ

СІЧЕНЬ 1981 — Ч. 1 (241)

**В. ВОВК: ІЗ ЗБІРКИ «МАНДАЛЯ»**

**І. СМОЛІЙ: У ВОВЧОМУ ЛІГВІ**

**М. ЮРСЕНАР: ФУГТЕРИ З КЕЛЬНУ**

**Б. РУБЧАК: МЕАНДРАМИ ВІРИ ВОВК**

**Ю. Ш.: ПРО ЦЕРКВИ РАДОСЛАВА ЖУКА**

**РОЗМОВА З ЙОНАСОМ ЮРАШАСОМ**

**Х. МАТЕСАНС: ПРОБЛЕМА КАТАЛЬОНІЇ**

**А. КАМІНСЬКИЙ: СМЕРТНА КАРА В СРСР**

**І. КАЧУРОВСЬКИЙ: НАЩАДОК «КРИВАВОГО  
БАНДУРИСТА»**

**Ю. ЛИТВИН: ОСТАННЄ СЛОВО**

**«SUČASNIST» — JANUAR 1981**

**MÜLLERSTR. 33, RGB., 8000 MÜNCHEN 5**

У ближчих числах «Сучасности» заплановано вмістити серед іншого такі матеріяли:

- нові поезії Василя Барки, Марти Калитовської, Юрія Коломийця, Олександра Смотрича та Мойсея Фішбейна,
- «Відчитування майбутнього» Емми Андіївської,
- «Хуторяни» Валентини Федоренко,
- статтю Романа Савицького «"Російські" коляди й композитори»,
- статтю Ізраїля Клейнера «Про одну майже забуту статтю Жаботинського»,
- статтю Хуана Матесанса «Проблеми національностей в Еспанії: Баски»,
- статтю Вікентія Шандора «Бенеш в екзилі і карпатські українці»,
- статтю Б. Певного «Крізь модерний калейдоскоп»,
- статтю Михайла Френкіна «Національно-визвольний рух у Росії під час Лютневої революції 1917 р.».

---

## НАЙНОВІШЕ ВИДАННЯ «СУЧАСНОСТИ»

### Анатоль Камінський ЯКА ОРІЄНТАЦІЯ?

Мюнхен, 1981, 100 ст. Обкладинка Ірини Івахів.

Орієнтири української політики на тлі сучасної дійсности в Україні і на еміграції, базовані на засадах власнопідметности, демократизму та поєднання революційних і еволюційних форм боротьби.

Особливу увагу автор приділяє питанню психологічного визволення народу. Багато місця присвячено проблемі українсько-російських взаємин на історичній канві: природа російського імперіалізму, такі складники російської політичної думки і практики, як месіянізм, тоталітаризм, нетерпимість, ворожість до демократії та плюралізму. Цим негативним впливам протиставлено прагнення нашого народу до свободи, демократії, правопорядку і справедливости.

Ціна 4.50 ам. дол.

---

Замовлення на всі видання «Сучасности» висипати на адреси В-ва:

В Європі:

Sučasnist  
Müllerstr. 33, Rgb.,  
8000 München 5  
Federal Republic of Germany

У США і Канаді:

Nina Ilnytzkyj  
254 West 31st St. 15th Floor  
New York, N. Y. 10001  
USA

# СУЧАСНІСТЬ

ЛІТЕРАТУРА, МИСТЕЦТВО,  
СУСПІЛЬНЕ ЖИТТЯ

СІЧЕНЬ 1981

Ч. 1 (241)

РІК ВИДАННЯ ДВАДЦЯТЬ ПЕРШИЙ  
МІЮНХЕН

*Редактор:* Юрій Шевельов.

*Заступник редактора:* Марта Скорупська.

*Редакційна колегія:* Вольфрам Бургардт, Василь Витвицький, Анатоль Камінський, Богдан Кордюк, Іван Кошелівець, Василь Маркусь, Кирило Митрович, Аркадія Оленська-Петришина, Леонід Плющ, Мирослав Прокоп, Роман Рахманний, Богдан Рубчак, Надія Світлична.

*Видас:* Українське товариство закордонних студій «Сучасність».

Усі матеріяли до редакції просимо надсилати на адресу: Sučasnist, 245 West 31 St., 15th floor, New York, N. Y., 10001, U.S.A. Редакція не приймає матеріялів, не підписаних автором, і застерігає за собою право скорочувати статті і правити мову.

Статті, підписані авторами, висловлюють їх власні погляди, а не погляди редакції.

Усі права застережені. Передруки і переклади дозволені тільки за згодою автора і видавництва. Передруки матеріялів з України дозволені за поданням джерела.

Резюме статей цього журналу друкується і реєструється в «Historical Abstracts».

Gemäss dem Gesetz über die Presse vom 3. 10. 1949 (§ 8, Abs. 3) und gemäss der Verordnung zur Durchführung dieses Gesetzes vom 7. 2. 1950 wird mitgeteilt:

*Inhaber und Herausgeber:* Ukrainische Gesellschaft für Auslandsstudien «Sučasnist» e. V. München.

*Geschäftsführer und für den Inhalt verantwortlich:* I Czornij.

*Anschrift für alle:*

Müllerstr. 33, Rgb. (Telefon 26 37 73)  
8000 München 5  
Bundesrepublik Deutschland.

*Druck:* Gebrüder Westenhuber  
8000 München 2, Heimeranplatz 4.

ЛІТЕРАТУРА І МИСТЕЦТВО

ІЗ ЗБІРКИ «МАНДАЛЯ»

*Віра Вовк*

МАНДАЛЯ

Тисячойменний спорудив  
своєю премудрістю  
на принципі ладу  
велетенську мандалю.

Так кожна мандаля  
береже окрушину ладу,  
а кожний лад краплину мудрости,  
а кожна мудрість ховає в собі  
одне з Його тисяч імен.

ПОЕТ

Тисячойменний звелів  
двигнути власну творчість  
і стати подібним до риби  
солоних глибин,  
на яку налягли  
тисячі тонн води  
і яку рознесла б  
власна природа,  
якби не верхня вага.

ЗВІЗДАР

Він пронизує всесвіт  
і намагається відчитати  
руни святих хороводів,  
щоб стати безтяжним.

А тисячойменний мовив:  
"Я тебе так сотворив,  
що кожне пізнання  
множить стократно  
твій земний тягар".

## БЛАЗЕНЬ

На базарі кричав блазень:

"Коли зустрінеш людину,  
поцілуй землю  
і зведи руки до неба.

Лежать усюди уламки фігур  
з шорсткого каменю.

Коли зустрінеш людину,  
вдягни білу сорочку  
й посади дерево".

## ПОКРОВА

Покрова плащем волосся  
вдягнула негренья з передмістя:  
не питала, чи власна дитина.

## ЖЕБРАК

Коли ніхто не слухає  
музики з карильйону,  
що наливає площу,  
тільки старий жебрак  
на порозі ще старшої церкви, —  
то нині він найбагатший.

## МУДРЕЦЬ

Хто дивувався, чому мудрець  
сидить на порозі,  
не знав, що камінь,  
де спочиває король,  
стає престолом.

## КОШИКИ

Негр розпродує кошики,  
сирі й мальовані, одноцінні.  
"Я продаю лиш кошики, дона,  
красу даю задурно".

Він щось сутнє збагнув.

## СЛЬОЗИ

Індіанка вчила дитину плакати:  
"Сльози за себе —  
повінь і потоп.  
Сльози за других —  
дощ на посуху".

## ВОЇН

Я йду під косою смерти  
на повний ріст.  
Я йду під гілкою в яблуках  
з похилим чолом.

## ШВЕЦЬ

На розі моєї вулиці  
португальський швець  
вбиває кілки в закаблуки.  
Так золотар  
викладає цісарську корону  
самоцвітами.

## ГЛЕК

Беззубий дід і пощерблений глек  
дивилися один на одного.  
Дід усміхнувся: "Байдуже,  
коли кінчається глек,  
що вірно носив людям воду.  
Він буде ж її носити  
— з калиною й павою —  
в легендах онуків".

## ГЕРОЙ

Герой відмовився  
від Алядинової лямки,  
від шапки-невидимки,  
від летючих капців.  
"З тим крамом", сказав,  
"не бути моїй заслuzі".

## ГРІШНИЦЯ

Коли праведні бігли  
каменувати грішницю,  
кликали право і Боже свідоцтво.

Коли праведні бігли,  
повні святого гніву,  
позападали по коліна в землю.

Уздріли перед собою  
грішницю, що стояла в повітрі,  
прозоріша, ніж пелюстка черешні.

## ХМАРА

Ту саму хмару з золотими торочками  
чернець бачить як храм,  
подорожній як дерево,  
а юнак — наче крила в леті.

## ДЗЕРКАЛО

Дзеркало питається  
стрункої дівчини в мальованім одязі:  
"Яка ти?"

По літах, лагідно,  
бере в руку зморшку і сивий волос,  
западає в утомлені очі:  
"Хто ти?"

## ГОРА

Коли пустельник ішов  
босоніж горі сповідатися,  
глибоким мовчанням  
гора прощала провини.

Коли прийшов завойовник  
(на грудях свячений хрест —  
золото інків),  
гора заgrimіла з кореня,  
і чашею перелився  
ляви вогненний проклін.



## МОРЕ

Мореплавець вичитав  
у розгорненій книзі моря,  
що з давніх аварій  
відважним лишилися  
фінікійські амфори.

## ВЕСЕЛКА

Чи знаєш веселку  
з косою в ярі й ногами в ставу?  
Вона в затишку плакала,  
заки на сім барв зраділа.

То від сліз, пронизаних сонцем,  
веселка весела.

## МОЛИТВИ

Буддистський монах  
меле молитви на млинці,  
чернець нанизує їх на чотки,  
сіяч їх сипле в землю.

Різниця вся — в обряді.

# У ВОВЧОМУ ЛІГВІ

Іван Смолій

Телефони в місто йшли з Лінянки, йшли з усього Підгір'я всю днину, і, ніби щоб підкреслити, що хоча все воно і відділене, і віддалене, та тісно пов'язане, — зазumerив нараз телефонний дзвінок в аптеці Куриласів.

— Галло! — старий Курилас вслухався в голос, і цей голос, такий знайомий і несподіваний закаламутив нараз думки, аж затремтіли руки, і важко було переключитися на німецьку мову, наче її забув. — Jawohl. Jawohl. Фройляйн Лідія. Jawohl. Вона вдома, вона тут. Я зараз... Лідочко!

Голос батька долетів у глибину аптеки, у лябораторійку, тривожний, кволий, аж треба було залишити незакінчену мікстуру. Може йому недобре стало?.. Він тримає в руці телефонну слухавку, а на обличчі наче переляк, і очі говорять про те, чого не вимовлять уста... Хто дзвонить? Невже він?

Треба вгамувати приспінений віддих, надати голосові спокою. Так, це він, Гайнріх! Його голос повний, на диво лагідний, м'який: Чи сподівалася? Справді? Чи вона може прийти до нього? До Гестапо...

Затримала віддих. Павза задовга, треба відповісти негайно на запит, чи має приїхати по неї. Ні-ні. Вона прийде сама.

Батько поруч, і, хоч відклала вже слухавку, він не ворухнеться, він жде від неї слова... А втім, що сказати, коли все ясне. Значить, одна коротка зустріч не стала забутим епізодом. Про цю її зустріч з Гайнріхом говорить усе місто. Ті, хто досі її не помічав, кланяються їй з рабською покорюю. Ті, що дружили, оминають насторожено. Навіть до Жені дійшла вістка... Женя виїхала з дитиною з цього страшного для неї міста, з проклятого місця... Написала, чи це правда, бо вона не може повірити, чи це правда, що Лідія Курилас нав'язала стосунки (стосунки!) з шефом Гестапо? Так написано... Ніби вже вона любовниця цього ката, що як кажуть, є особистим приятелем самого Гімлера, що заприсягнувся навести лад на Підгір'ї, що зліквідував за тиждень тисячі в єврейському гетто. Того, що до нього досі не зуміла підступити жадна жінка.

---

Розділ з сюжетної повісті "Неспокійна осінь". Дія відбувається в невеликому підкарпатському місті в 1943 р.

— Папочко! — обійми відрухові, якось по-дитячому віддані, а в них ніби німе прохання порятунку і захисту і одночасно запевнення, щоб не журився. — Папочко, я мушу йти...

Ще поцілунок у щоку і зазирання в очі з удаваною безтурботністю, і подріботіла приспішено вгору сходами в мешкання, в свою кімнату, до шафи.

Котру сукенку взяти, як одягнутися?... Шелест шовку, шляйфи й шарфи, перелив минулих настроїв, пошуків і вподобань, що відбилися в кольорах... Котру взяти? — рука опала розгублено, бо на гамі кольорів нема нічого до теперішнього її настрою. Треба чогось сірого, навіть чорного... Боже! Вона йде до Гестапо... Його м'який голос наче приспав її чуйність. Чого кличе її? Чому вибрав там місце зустрічі, адже могли б побачитися десь у місті? А що, коли він знає про її функцію в організації? А що, коли вони розкрили всю сітку і вона йде прямо в руки?...

У руках мерехтливий шовк, яскравий, живий. Якщо гра, так гра. Один деталь, один відтінок може мати вплив на їхню зустріч. Хіба так святково прибрані йдуть у в'язницю? Одягне оцю, нема чого вагатися, час летить...

— Ти куди йдеш?

Обернулася рвучко і застигла в порусі, з одним стягненим рукавом, наче заплуталася безпомічно. Перед нею стояв Богдан у повній уніформі дивізійника, з відзнаками, з черезплічником за стріляння в ціль. І збоку в нього револьвер, тож хотілося запитати, куди саме він вибирається, але на братовому обличчі панувала така суворість, що слова завмерли на вустах.

— Я чув. Я знаю про телефон...

— То чого питаєшся? Чого хочеш від мене? — вона визволила руку з рукава, сукенка опала, зарожевіла ніжно спідня білизна з узористим мереживом.

— Чого? — він примружив очі, затиснув зуби, а темний заріст ще відтінив загрозу в його темних очах. — Ідеш на зустріч з гестапівцем і ще питаєшся, чого хочу від тебе? — він зірвав з голови уніформку і жбурнув її на долівку під двері, аж хляснуло лунко. — До чого ми докотилися? Я в тій уніформі лядскнехта, а ти на зустріч з катом. То щоб я не носив даремно зброї, я піду з тобою його відвідати...

— Бодю! Знову починаєш те саме?

— Його вже давно треба було викінчити, але нема кому між тими рабами. То я зроблю.

— Зробиш? І які будуть з того наслідки?

— Наслідки! Наслідки! Політика Допомогового комітету: Дивіться на наслідки своїх дій. Щоб якнайменше жертв. Нема сенсу бунтуватися в такій ситуації... Потульне стадо баранів... Як ті жиди, що пішли покірно тисячами на смерть, і ми так ідемо!

— Ти добре знаєш, що не повинен так говорити, бо я так не думаю.

— А як думаєте? Ведете політику. Яку політику? Виждання, хитрування. Думаєте, обдурите всіх, обійдете?... І чому ти в те вплуталася?

— А чому ні?

— А тому, що я не можу погодитися, щоб моя сестра ходила з гестапівцем.

— А що, коли твоя сестра не ходить з гестапівцем, а йде до Гестапо, куди вона мусить іти, бо її кличуть, і вона не має вибору, вона не може відмовитися? Бо вона пробує зробити щось, що має вийти на добро справи... Ти судиш мене? Не віриш мені?

Їхні погляди схрестилися, перетялися, наче в прозорій призмі, мерехтливій і чудній, що в ній видно все їхнє дитинство, як росли разом без матері, як оберігав він свою сестричку від вуличників, хоча ще не було сили, як виростали з невідторною любов'ю брата й сестри, ніжною, просвітленою, найчистішою в світі.

Богдан помовчав, ступив крок назад, наче підіймав загублену нитку минулого і глянув на сестру якось уже зніяковіло. Він не довіряв їй, Ліді! Його ідеалові, що стоїть перед ним повсякчасно. Ідеал відваги, стійкості, жіночої ніжності й краси.

— Бодю, я дістала наказ.

— Наказ? — у його голосі забринів глум. Гнів спалахнув з новою силою, і думки, що їх'затаював роками в мовчанці суворого дому, карбувалися в його збуреній мові. — Ти кажеш — наказ. Знаю, знаю. Мене тренували виконувати наказ. І тебе тренували. Наказ відмовити собі чогось. Наказ з'явитися на визначений час у даному місці. Наказ не зустрічатися з кимсь... Щоб як почуємо наказ, виконували його і не думали, що може він безглуздий, злочинний... Наказ розігнати зустріч наших послів. Наказ... ти пригадуєш собі смерть Луцика? Того польського донощика? А знаєш, хто його вбив?

Вона глянула на нього благально, щоб не вів далі.

— Я... з кількома іншими.

— Ти? — її руки опали, спутані шовком.

— Бачу, що ти жажнулася. Знаєш тепер, який твій брат? Але то був наказ... Наказ!

Голос брата на високій ноті, незвичайній, надривній, не чутій досі. Змінився брат останньою порою. Що з ним?

— Чи ти чуєш мене? — запитав він, бачачи, що сестра одягається. — Чи ти уявляєш собі, що може статися з тобою? — в його очах горів відблиск лиховісного. Затиснувши неприродно уста, він зазірав зблизька їй в очі, ніби щоб спам'ятати її, і говорив: — Я знаю. Ти йдеш шляхом, яким пішло багато жінок, щоб осягнути те, чого не можна осягнути іншими засобами, щоб

приспати чуйність ворога, щоб зламати волю... Але ти не вродилася на те, Лідочко, ти не вродилася на таку...

— Чудний ти, Бодю.

— Я чудний?

— Так. Ти втратив віру в себе і хочеш, щоб я втратила віру в себе. Ти заломаний, я бачу це. Ти героїчно мовчиш, але я бачу... Поговоримо, як повернуся. Поговоримо, як давно говорили... Але тепер я мушу йти, — вона покинула його, розгубленого, безмовного.

В захмарене осіннє пополудне комплекс суду й поліційних будинків та в'язниці здавався велетенським примаром мавзолеєм, що увібрав у себе всю вологість і холод, всю зловісність минулого.

За масивними входовими дверми, на початку довгого коридору письмовий стіл. За столом черговий... Їй до оберштурмбанфюрера Гайнріха... Важкі очі підвелися і свердлували її, не поспішаючи, бо така їхня звичка розглядати людські обличчя з окремою увагою, сортувати, оцінювати, порівнювати з відбиткою в паспорті... Тепер у цих очах навіть деяке пожвавлення, що комісарові Баннерові трапляється рідко. Промайнула в них думка про приватні справи шефа, але на обличчі кам'яний спокій, воно готове до бронзового відливу.

Озався телефонний кружок, дудніння голосу, нерозбірливі фрази, чекання, ще дудніння голосу. Важка рука відклала слухавку. І очі знову втупилися в неї...

— Sie sollen warten. Пождіть...

Плякнула заціпка перегородки. Двері. І раптом вузька кімната з заґратованим вікном. Попід стіною лавиця, і високо під стелею жовтіє безпомічно світло, що ось-ось погасне...

Позаду чути хляскіт замка в дверях, пружинний, як у великому механізмі, де все вмонтоване на місці, допасоване, наоливлене. Від несподіванки здається, ніби бракує сил дійти до лавиці. Забулися всі фрази, приготовані до розмови пляни, як говорити, як вестися... Стільки вже було різних небезпечних місій, стільки ризиковних дій, а оце що таке з нею?

Лавиця широка, брудна. На долівці недокурки і наче димовий чад у жовтяві меркнучого світла... Тут перший етап, звідси дорога часом ще на волю, а частіше в глибину корпусу.

Вікно вузьке, ґрати грубі, узором на тлі сіряви. Ні згуку, все замкнене щільно, герметично. Мури — вони не здригаються, не резонують. Вони глухо вбирають в себе все — і людський зойк, і піт, і задуху, і дим, і думки... Уста згоріли, лавиця тверда, але послужлива... Невже вона попалася в тюрму, в пастку? Хусточка торкнулася уст. На них кармін, його тільки трішки, у дзеркалі при цьому світлі видно очі, відтінені дужками, яких ніколи досі не бачилося, і все обличчя жажке, — десь картину таку бачила, —

розплилося, тільки очі...

Як папа довідається про її долю, він не переживе. А Богдан! Що він зробить тепер? Ясно. Вгамувала його, вгамувала, але це востаннє...

Скільки вже часу минуло? Неймовірно, майже година. Серед цих мурів час минає інакше, про це говорили їй друзі, ділившись з нею досвідом, готуючи її до неминучої долі підпільника. Метка, обережна, мала щастя. Але колись воно прийде до фатальної точки... Прийшло. Чи прийшло? Казали їй: час сиплеться тут урізками дня, фрагментами викликів, сполоху, їжі, сну, циклів і поворотів, поділених на більші і ще більші цикли, — тому тиждень, тому місяць, тому рік... Як довго вже Іванко тут? Скільки метрів віддали ділить їх? Скільки стін, скільки ґрат?

Механізм у дверях запрацював раптом.

— Пробачте, — голос чергового безбарвний, та чіткий. — На вас чекають. Прямо, потім праворуч. Zimmer 1-12.

М'якість бігуна, що постелився сходами і коридором горішнього поверху, заспокоює. Це тут, 1-12. На стукіт двері відчинилися. Від ясности світел пишна обстановка хапає очі кольорами. Золоті рами образів, бронзові погруддя на верху книжкових шаф, і канделябри вітальні, і картини на стінах, — все кидается раптом на мить в очі і тахне, як тло, на якому він... Гайнріх спер руки на масивний письмовий стіл, що на ньому папери, папки і, зукоса, револьвер, а позаду на стіні портрети надхненників нордійської раси.

— Пробачте за затримку... Прошу далі до вітальні...

Під ногами податливість дорогих килимів з яскравими орієнтальними взорами. На стінах картин, картин, ніби в ґалерії. Алеж отой гірський краєвид висів у вітальні Фельдманів, пригадує собі добре. Картина старої ратуші з регіонального музею... По столиках, етажерках прикраси, навіть квіти...

— Прекрасно у вас, — фраза була готова, обов'язкова, бо що сказати, адже Гайнріх виструнчений, ніби жде від неї першого слова. — А ми чекали на вас...

— Ви чекали?

— Я ж просила вас загостити коли до нас...

— Не знаю, чи хто радий такому гостеві, як я, — він ступив крок уперед, обличчя спохмурніло. — Думаєте, раді такому гостеві, як я?

Шрами на обличчі Гайнріха вирізнилися, набрякли. Ця людина розпоряджається людьми, переставляючи їх, укладаючи в комірках, дочіплюючи наліпки, як вона укладає пляшечки на аптекарській полиці... Таке почуття, що вона втрачає контакт з цією людиною. Думала згадати про їхню першу зустріч, а от враження, ніби бачить цю людину вперше. Десь поділася певність себе, і важко вимовити слово.

— Ви боїтеся мене.

Він кинув цю фразу, ніби запит, ніби просте ствердження.

— Я боюся? — пробувала боронитися.

— Якби ви не боялися, то ви були б або дуже відважною особою, або дуже наївною... Ви знаєте, хто я?..

Він височів, випрямлений, наче з'ява в страхітливих фільмах про Франкенштайна... В лице вдарила гаряч, уста згоріли. Гайнріх — кат Підгір'я, ставленик самого Гімлера, він залюбки вішає, він начинив в'язнями кожну камеру цієї тюрми. Спровадив спеціальні електричні споруди для тортур. Він бездушно вбив інженера Грабця на очах його родини... Він стоїть тепер перед нею і пригадує те все, що вона забула, дивується, як вона поважилася зайти в це вовче лігво, понадіявшись на жіночі чари...

— Ви знаєте, хто я? Я... кат!

Він сказав це так просто і коротко, наче читав її думки і підсумував їх отим рубаним словом... Помітив її переляк, спробував усміхнутися і попросив рухом руки сісти.

Зробилося відрадніше, бо Гайнріх став наливати плин у зелені чарки. На пальці в нього смарагд у золотій оправі. І як нахиляється, наливаючи, можна побачити в нього на тім'ї перші позначки лисини... Як добре, що вже відзискано рівновагу, вже проминув критичний момент. Такий прийом цієї людини, кидати переслухуваних із скрайности в другу, змінювати теми, заскакувати і злорадо сміятися з безпорадности своїх жертв. Може в цій чарці знайде вона краплину додаткової відваги й спокою... Тепер його обличчя вже якесь людяніше, на ньому сліди задуми, майже меланхолії.

— А чи не думаєте ви, фройляйн Лідіє, що в осуді мене і подібних мені людей криється подвійна мораль тих, що осуджують нас?... Є на мені мундир?

На чудне питання треба притакнути і знову насторожитися, перед новим крутим поворотом.

— Чи цей мундир багато відрізняється від мундира солдата на фронті? Чи тут, де стою тепер, не фронт? Кожна хата, ліс, кожний завулок — фронт, фронт модерної, тотальної війни... Советські банди Ковпака, чи з ними боротьба інша, як на фронті? Їх розгромлено, але в терені розпоршені їхні недобитки. До них з Москви докидають щоночі нових парашутистів... Діє польська Армія крайова, діє Організація українських націоналістів... Кожне село — відділ партизан, склади зброї. Саботажі зі здачею зерна, дезерція з відділів служби праці, втеча з праці в Райху... Тисячі людей діють для своїх цілей, а всі разом проти нас, проти волі фюрера, щоб на цих просторах завести новий лад. Такий лад, який може завести тільки німець. Ніякий слов'янин не здатний до того... Ви подивіться на цю врожайну, та невміло оброблювану

землю, на ці села, на ці хати перехилені, на ці багністі дороги! Ці простори ждуть німецьких рук, німецького плуга, як писав фюрер. Вже все було близьке здійснення, ми вже почали б наводити наш лад, коли б тільки наші поїзди могли вільно котитися на фронт, коли б на нас не падали постріли з усіх боків... І скажіть, фройляйн Лідіє, якщо я зловлю тих бунтарів, саботажистів і стріляю їх і вішаю, то я кат?... Чи це не мій святий обов'язок? Чому тут подвійна мораль? Чи хто називає катом вояка, який косить ворожу лаву, обороняючи свою позицію?

Його погляд гіпнотизує, і здається, ніби й немає помилки в його логічному розумуванні. Все в ім'я правоти, ладу і справедливости. Якщо, очевидно, не приглянутися уважніше до отієї логічної будівлі готичної стрункості, якщо не придивитися до засновків. Якщо не ставити питань, чи справді тільки німцям призначено навести лад у світі, чи тільки німецького плуга жде ота багата та ласкава земля з її мирним населенням? Чи ліквідація тридцятитисячного єврейського гетто, це теж справедливість? І тих повішених підпільників? І вбивство доброго, шляхетного інженера?

— Я знаю, яка моя слава, — говорив Гайнріх. — А чому? А тому, що я сам. Кругом мене продажність, підлота, диверсанти, шпигуни, прожери, шахраї і спекулянти, — говорив він повільно вже, наче щоб подумала сама, хто він. Невже Гайнріх знає про подвійну роль команданта жандармерії Вербеля? Невже відомо йому про пошуки штурмбанфюрера Фінкеля за золотом у єврейському гетто? І про крайсландвірта Кнавса, що возить вагонами добро в свою Баварію? І про спекуляції жандармерії з Рибаким?..

— А знаєте, чого я вас покликав — запитав він зненацька. — Я пригадав собі, що ви українка. А я останнім часом щораз більше стикаюся з тією... українською проблемою. Давніше навіть не чув про неї, а тепер чую скрізь... Я мав недавно дуже оригінальну розмову... Тут, тут у цих мурах... Уявляєте собі, в'язень починає зі мною дискусію. Та ще яку дискусію, і з яким запалом і одвертістю!.. Фантастичне! Неймовірно. Яка відвага! Яка незалежність думання. Гострий, тренований розум, інтелект. Ні тіні страху...

На обличчя набігли рум'янці: Це Іванко. Це його духовий портрет. На оті слова охоплює дивне почуття, наче бачить його, живого, коло себе, виразисті очі, опукле чоло, велике, мужнє обличчя.

— ... він пробував довести мені, що ми вели помилкову політику голого, проклямованого національного егоїзму. Що ми не запропонували іншим народам на сході Європи позитивної програми. Що ми прогайнували велику нагоду об'єднати антикомуністичні сили проти більшовизму... Це було фантастично,



слухати думки і докази того вашого... українця. Набалакались ми... І ще будемо балакати. У мене про нього цікаві інформації. Людина має легальні документи, все гаразд. Крім одного: Ця людина з самого проводу Організації українських націоналістів. Ви, очевидно, як українка, знаєте про таку організацію?

— Знаю.

— А звідки?

— З політичних процесів перед війною. Як судили молодих людей за приналежність до неї, як судили Степана Бандеру і товаришів за вбивство польського міністра Перацького в 1934 році...

— Знаменито. Процес Бандери, арешти, засуди за виступи проти Польщі. Я вдячний, що ви пригадали це... І от ми розгромили Польщу, яка вас гнобила. Ми зразу не могли піти далі на схід, бо треба було забезпечитися на заході. То ви мали нагоду покуштувати радянської влади. Скільки ваших людей вивезли совети? Скільки вимордувано у в'язницях? Я йшов з першими армійськими групами в 1941 році на схід, я не забуду камер, начинених трупами... Отже, німецька армія поклала край цим звірствам, погнала більшовицького звіра в азійські степи. А що робить тепер Бандера і товариші, яка їхня вдячність за це?

Недопитий трунок зраджує тремтіння руки. Треба його відкласти, бо він зайвий, як зайва омана приятельської зустрічі. Вдячність за визволення? Скільки вже тих визволителів? Чи він хоче перекопати її, що німецька армія йшла на схід визволяти їх?

Він, мабуть, угадує її думки, бо його густі брови збіглися на перенісці.

— Я винен вам одне вияснення: Я кликав уже на розмову кількох ваших, лікаря, директора школи, попа... Я рішив поговорити, щоб ви вплинули на загорільців. Дивіться, що вони виписують. Прошу, читайте...

Отримати організаційну летючку з рук оберштурмбанфюрера справді оригінально. Хтось подбав, щоб і тут була... Відозва до народів Азії. До народів Кавказу... "За що нам боротися?"

— Ви бачили ці летючки? — очі Гайнріха проймають, у них здивовання. Справді, забувається вона, треба заперечити поспішно.

— Ви дивіться, вони закликають не їхати на працю до Райху. Вони ставлять нас на одну дошку з комуністами. Насміхаються з нас. Говорять про якісь свої державні плани. Verrückte! Божевільні! Фройляйн Лідіє, невже українці вірять, що можуть мати власну державу? Це плід фантазії групки маніяків. Україна — це російська провінція. А тепер наша провінція... Час на самостійні держави минув. Кілька великих народів буде вирішувати долю світу... Я не думаю, що навіть російський народ буде між ними. Він мав

нагоду, але прогайнував її. На просторах сходу Європи порожнеча, якої не може бути. В оту порожнечу входимо ми як організація сили... А українці, ці маніяки, ви бачите, що вони випишують? Плетуть про якийсь союз поневолених народів. Узбеки, казахи, народи Кавказу... До них звертається головна команда Української повстанської армії! Що вони думають, оті маніяки? Що коли наша німецька армія не встоїться проти советів, то вони встояться?

Гайнріх стояв з патетично піднесеними руками. Остання фраза впала з його уст, і він наче аж тепер зрозумів сам для себе її значення. Він наче онімів, зачудований, вражений, а фраза верталася, як відгомін, вдаряла в свідомість, наче повторена ще раз і ще раз, як луна над гірським, альпійським озером... Якщо німецька армія не встоїться... німецька армія не встоїться... не встоїться.

Він швидко простягнув руку по чарку, підніс її і опустив. За що ж він п'є?... якщо німецька армія не встоїться... не встоїться... Він випив душком, не ждучи вже на гостю, ніби не помічаючи її. Властиво, вся ота розмова, оті дискусії з різними представниками якогось дивного народу на сході Європи, навіщо це все? Чи вже сам факт таких розмов не визнання поразки? Звідки в нього така думка викликати їх і переконувати? Переконувати в чому?

Його погляд застиг на стінній карті. Туди любив підходити щоднини, наче в генеральному штабі розставляючи фронтіві прапорчики дивізій і армій... Тепер прапорчики лежать у рівчачку перед картою в неладі, як поганьблені прапори дивізій і армій, що їх уже нема... На карті тільки дірочки від проколювання, густо, густо, наче сито...

— Ні, німецька армія непереможна, — голос Гайнріха змінений, наче не його, наче здавлений спазмами. — Ми не відступимо! — його голос піднісся на вищу, фальшиву ноту. — Я щойно був у губернатора Вехтера. Ця людина з візією майбутнього. Я розумію, чому фюрер наділив його своїм довір'ям. Губернатор розуміє українську проблему, і треба, щоб ви її розуміли так, як він... Вам буде місце в вільній Європі, якщо ви собі на те заслужите. Але ви мусите щиро співпрацювати з нами.. Я буду вдячний, коли впливатимете на своїх земляків, фройляйн Лідіє... Пригадуєте собі нашу недавню прогулянку за місто?

— Пригадую.

— Пригадуєте собі те місце, звідки так прекрасно видно місто?.. Я думав,.. я шкодую, що сьогодні не можемо проїхатися туди знову... Я полюбив це місто, цей край. І... ви може не здогадуєтеся, як багато охоти ви додаєте мені тепер снувати нові пляни... Буде ще у вас коли вільна хвилина для мене?

— Алеж прошу, — пролунала її відповідь з зашерхлих уст.

— Гарно, гарно. Я покличу вас. Auf Wiedersehen! До побачення, — він проводив її до дверей і навіть пробував усміхатися, але знати було, що в нього тепер єдине бажання — лишитися на самоті...

# МОВЧУ ДО СЕБЕ

*Степан Сапеляк*

З двох боків  
ампутовано пам'ять

мовчу до себе  
з гріхом на шиї

правою сльозою  
лащу  
червоне око

люстра розбита  
депресія

сушить малокров'я

обрій вишкірений  
безгучно чужинний  
роз'їдає рештки  
мужности  
як міль

завагітніло чоло  
зморшкою каяття  
щось судомить

**ЗАВПОКІЙНЕ**

як месса

... мовчу до себе

депресія  
правою сльозою  
смиче

---

Вірші, тут вміщені, дісталися до редакції шляхами самвидаву. Автор перебуває на засланні в с. Богородському над Амуром, Хабаровського краю.

## НОВОРІЧНЕ

Сльоза і чай. І наче гріх  
лице у несвятій покорі.  
Забуто все. Сльозить на сніг  
непозолотою ікона.

Назавтра січень. Нині тост  
сумним чолом. Чорніє збоку  
сльоза і чай. Це я і хтось —  
вторішня біль Нового Року.

1980

## РІЗДВЯНЕ II

О Боже, Отче наш, прости мені  
Мою нерадість неріздвяну,  
Святу нерадість у побожну ніч  
І запах труєний геранню.

Студена свічка і нетеплий нерв  
Серпанок пустоти на скроні —  
Контраст душі, немов труна і терн,  
Немов без живчика долоні.

Чорніло. Спонуціло. Мутний чай.  
Чефірне дно. І більш нічого.  
В молитві око. Сльози у прищах.  
Вечеря без судьби. Нікого.

## СТЕКЛО ЛИЦЕ

Стекло лице в вікні наріжнім  
Темніє сніг передчуттям тепла  
Ти пахнеш ще дощем вторішнім,  
А я сльозою обливаю плач.

Давнієм ми. Не видно краю  
Я втратив слід, а ти зорю у грі.  
І пам'яттю мене карає  
Акація і літери в корі.

Ще раз прощайте думи ніжні  
На мерзлий щербінь вовчиться сова.  
Стекло лице в вікні наріжнім  
Лиш даль і ніч... закінчена строфа

1979

## ДО БОЯГУЗІВ

Ті  
що знайшли  
притулок  
під склепінням  
лагідних очей

ті  
що здобули  
у собі  
нелюту сльозу

ті  
чиї обличчя  
вивітрилися

яв'ється  
безтілесні  
як жалоба

муштровані  
власним безсиллям

яв'ється  
невпізнані  
як випар

ковтнути  
краплю  
ненависти  
до себе

1979

# Фуггери з Кельну

*Маргерит Юрсенар*

Рік 1549 почався дощами, які забрали засіви огородників, а повінь Райну залила льохи, в яких на сірій воді плавали яблука і напівповні барила. В травні, в лісах погнили ще недозрілі суниці, а по садах черешні.

Мартин наказав розподіляти бідним юшку під дашком брами святого Гереона. Чинити цього роду милостиню спонукали багатія християнське милосердя і побоювання заколоту. Але всі ці нещастя були тільки звістунами ще більшого лиха. Чума, яка прибула зі Сходу, увійшла до Німеччини через Чехію. Вона подорожувала не поспішаючи, під звуки дзвонів, як імператриця. Нахилиючись над склянкою п'яниці, часом задмухуючи свічку вченого, обкладеного книгами, чи служачи священникові до богослуження, прихована, немов блоха, в сорочці дівчат легкої розваги, чума вносила в життя всіх елемент зухвалої рівності та їдкий і небезпечний фермент пригоди. Похоронні дзвони розливали в повітрі наполегливий гомін чорного свята. Роззяві, зібрані під дзвіницями, невтомно споглядали вгору постать дзвонаря, який то присідав, то підвішувався всім своїм тягарем на великий дзвін. Ні церкви, ні шинки не стояли бездіяльно.

Мартин забарикадувався в своєму кабінеті, наче б від зподіїв. Можна б повірити, що найкращим запобіжником проти чуми було пити в міру старе йоганісберґське вино, уникати дівчат і компаньйонів пивного кухля, не втягати носом випарів вулиці та, найважливіше, не цікавитися числом померлих.

Йоганна далі ходила на базар чи виносила сміття; її обличчя, зоране рубцями, її чужа говірка весь час псували настрої сусідам, а в ці злощасні дні недовір'я перемінилось на ненависть, і, коли вона проходила, наче натякалося про сіячів чуми і чарівниць. І була б вона про це зізнала чи ні, стара служниця потай раділа тому Божому лиху. Ця жажлива радість малювалася на її обличчі, і, хоч

---

Розділ з роману "Чорна магія" ("L'oeuvre au noir"). Друкується з дозволу авторки й видавництва Éditions Gallimard. Беручи буквально, французька назва роману — альхімічний термін, що означає фазу відділення й розтоплення субстанції.

вона хотіла бути услужною при важко хворій Саломеї і виконувати небезпечну роботу, від якої відмовлялися інші служниці, господиня відпихала її, охкаючи так, ніби помічниця подавала їй не дзбанок з водою, а косу і пісковий годинник.

На третій день Йоганна не з'явилася біля хворої; піклування взяла на себе Бенедикта. Вона давала їй проковтнути ліки і вкладала поміж пальці вервицю, яка все випадала з її рук. Бенедикта любила свою матір чи радше не уявляла, що може її не любити. Але їй дошкуляла простакувата й груба побожність матері, її балаканина в кімнаті пологів, її веселість няньки, яка любить нагадувати дорослим дітям час їх дитячого белькотіння, горщика й пелюшок. Але сором за цю приховану нетерпимість до матері тільки збільшував її запал сестри-доглядачки.

А Марта носила таці і гори білизни, але умудрялася так, щоб ніколи не зайти до кімнати. На жаль, не вдалося добитися лікарської допомоги.

В ніч після смерті Саломеї Бенедикта, що лежала біля своєї кузини, і собі відчула наближення хвороби. Її палила жажлива спрага, яку вона старалася зацитькати, уявляючи біблійного оленя, що п'є з джерела життя. Судорожний кашель дряпав у горлі, і вона старалася, як могла, його припинити, щоб не турбувати Мартиноного сну. Здавалося їй, вона вже пливла, склавши руки, готова висмикнутись з ліжка з баяльсами, щоб злетіти до світлого Раю, де витав Бог. Євангельські славослов'я вже забулися. Між завісами з'явилися приязні обличчя святців. З небесних висот Марія простягала руки під згортками синяви. Її рух наслідувало гоже дитятко з повними щічками і рожевими пальчиками.

У мовчанці Бенедикта потерпала за свої гріхи: суперечку з Йоганною за подерту стяжку, за усмішки, кинені у відповідь на перелетні погляди хлопців, що проходили під її вікном, за бажання вмерти, коли її огортало лінивство, за брак терпцю дістатися щосьвидше до неба і, вкінці, за бажання не потребувати більше вибирати між Мартою і своїми рідними, між двома способами розмовляти з Богом.

Марта аж скрикнула, побачивши на світанку знищене недугою обличчя своєї кузини.

Бенедикта лежала гола, як був звичай. Вона просила тримати наготові її тонку, свіжо поглажену сорочку і даремне силкувалася вирівняти волосся. Марта допомагала їй, затуливши ніс хустиною, придавлена жахом, який викликало в неї це хворе тіло. Кімнату наповняла ледь чутна вогкість. Дитина була перемерзла, тому Марта запалила в печі, не зважаючи на пору року.

Хрипливим голосом, зовсім як її добра мати попереднього вечора, мала попросила чотки, які Марта подала їй кінчиками пальців.



Нагло дівчинка з дитячою хитрістю помітила перелякані очі своєї компаньйонки над рушником, намоченим в оцті.

— Не страхайся, кузино, — промовила вона привітно, — будеш мати того галянтного здорованя, що танцює доріжку.

Сказавши, вона повернулася до стіни, як мала звичку, коли хотіла спати.

Банкір притих у своїй кімнаті. Філіберт повернувся у Фляндірю, щоб провести серпень із своїм батьком.

Марта, покинута служницями, що не відважувалися показуватися на другий поверх, крикнула їм призвати хоч Зебедея, який відклав на кілька днів від'їзд до родинного міста, щоб допомогти полагодити найпекучіші справи. Він погодився піднятися до сходової площадки, виявляючи уважливість, як годилося.

Місцеві лікарі були або перевантажені роботою, або самі заражені хворобою, або, твердо вирішивши не переносити заразу на своїх звичайних пацієнтів, не наближалися, до ліжка зачумлених; але саме розказували про лікаря-майстра, який прибув до Кельну, щоб прослідити наслідки лиха. Треба було зробити все можливе, щоб переконати його дати допомогу Бенедикті.

На допомогу довелося довго ждати. Тимчасом дитина підупадала. Марта, спершися на наличник дверей, здалека слідкувала за хворою. Та все таки кілька разів наближалася, щоб тремтячою рукою дати їй напитися. Хвора ковтала вже з великим трудом. Плин розливався на ліжко. Час до часу було чути її сухий і короткий кашель, подібний до дзявкання собачки; кожним разом Марта мимоволі опускала очі, шукаючи поблизу своєї спідниці домашнього пуделя, не можучи повірити, що такий звірячий крик може виходити з милих уст. Вкінці вона сіла на сходовій площадці, щоб його не чути.

Кілька годин вона боролася з жахом цієї смерті, що наближалася перед її очима; та ще більше проти страху бути й собі зараженою чумою, як гріхом. Бенедикта перестала бути Бенедиктою, стала ворогом, звіриною, небезпечним предметом, якого треба було берегтися, щоб не доторкнутися. Перед вечором, не видержуючи більше, вона зійшла на поріг, чатуючи на прихід лікаря.

Він спитав, чи це будинок Фуггерів і зайшов без зайвих слів. То був високий і худорлявий чоловік, із запаленими очима, зодягнений в широку червону кирею, яку носили лікарі, що погодилися лікувати чумних і тому відмовилися відвідувати звичайних хворих. Його смаглява шкіра надавала йому вигляду чужинця. Він швидко піднявся по сходах тоді, коли Марта, навпаки, вповільнювала мимоволі ходу. Стоячи між ліжком і стіною, він відкинув

простирало, відкриваючи на брудному матраці змарніле тіло, стрясане судорогами.

— Усі служниці мене покинули, — сказала Марта, бажаючи пояснити вигляд білизни.

Він відповів неозначеним кивком голови, бо був зайнятий легким промацуванням залоз паху й пахвини. Малá щось ледь чутно гомоніла чи наспівувала поміж двома нападами хрипкого кашлю: Марті здавалося, що вона впізнавала уривок пустотливої пісеньки, змішаної з тужливою мелодією, про відвідини доброго Ісуса Христа.

— Вона маячить! — сказала, немов з досадою, Марта.

— А, без сумніву, — відповів він неухважно.

Чоловік у червоному одязі затагнув простирало і тепер, наче для спокою сумління, брав пульс при жмені і вгорі, на шиї. Відтак відчислив кілька крапель якогось еліксиру і спритно впустив ложкою в ледь розхилені уста.

— Не силуйте вашу відвагу, — докорив він Марті, спостерігши, що вона підтримувала голову хворої з відразою. — Не треба тепер підтримувати її голову чи руки.

Він витер губи хворої з дрібкою червоної сукровиці на них шматком шарпини, який він укинув у піч. Туди помандрували теж слідом ложка і рукавиці, якими він послуговувався.

— Ви не протнете пухлин? — затривожилася Марта, боячись, що лікар у поспіху не зробить усього, що треба, але намагаючись, головно, його затримати біля ліжка.

— Звичайно, ні, — відповів той півголосом. — Лімфатичні судини ледве припухли, а вона сконає, ще заки вони набрякнуть. Non est medicamentum... Життєва сила вашої сестри в безнадійному стані. Ми можемо хіба тільки зменшити її болі.

— Я не її сестра, — заперечила Марта нагло, так наче б ця заява виправдувала її тремтіння за себе саму. — Мое ім'я Марта Адріянсен, а не Марта Фуггер. Я її кузина.

Він кинув у її бік тільки поспішний погляд і зосередився на спостереженні наслідків дії ліку. Хвора, дещо спокійніша, здавалось, усміхалася. Він відлічив другу дозу еліксиру, призначену на ніч. Присутність цієї людини, хоч вона нічого не обіцяла, перемінила на звичайну кімнату те, що на досвітку видавалось Марті місцем жаху.

Вийшовши на сходи, він зняв маску, яку мав при ліжку зачумленої, як це було прийняте. Марта зійшла за ним додолу сходами.

— Ви кажете, що ваше ім'я Марта Адріянсен, — сказав він раптом. — Колись, у молодості, я знав уже літнього чоловіка, що носив це прізвище. Його жінка звалася Гільцонда.

— То мій батько і мати, — відповіла Марта, ніби неохоче.

— Вони ще живі?

— Ні, — відповіла вона приглушено. — Вони були в Мюнстері, коли єпископ узяв місто.

Він заходився біля складних, наче в сейфі, замків дверей, що провадили на вулицю. Трохи повітря ввійшло в просторі й задушливі сіни. Надворі був сумерк, сльотливий і сірий.

— Ідіть нагору, — сказав він, з якоюсь холодною добротою. — Ваша природа видається міцною, а чума вже не забирає нових жертв. Раджу вам покласти на ніздрі рушник, намочений у спирт (я маю мало довір'я до ваших оцтів), і будьте аж до кінця при вмираючій. Ваші побоювання природні і розумні, але сором і жаль теж болючі.

Вона повернулася, з розпаленими щоками, шукаючи монети в калитці, яку носила при поясі, і зважилася на золотий гріш. Рух заплати відновив між ними віддаль, підніс її таки добре понад того бурлаку, що брів від міста до міста, щоб заробити свій денний прожиток біля ліжка зачумлених. Він упустив гріш у кишеню киреї, не глянувши, і вийшов.

Залишившись сама, Марта пішла на кухню шукати пляшки зі спиртом. Кухня була порожня; служниці пішли, напевно, в церкву бурмотіти літанії. Вона знайшла на столі скибку паштету; взялася їсти поволі, але рішуче, щоб набрати сил. З обережності примусила себе згризти трішки часнику. Коли наважилася піднятися на другий поверх, Бенедикта, здавалося, дрімала, але зернята чоток ворушилися час від часу під її пальцями. Після другої дози еліксиру їй було краще. Посилення недуги забрало її на світанку.

*З французької переклала  
Марта Калитовська*

# Чорна магія (L'oeuvre au noir)

## МАГІЧНИЙ ТАЛАНТ МАРГЕРІТ ЮРСЕНАР

*Марта Калитовська*

У березні 1980 р. Французька Академія прийняла голосуванням у свою почесну асамблею першу в своїй історії жінку. Нею є 77-річна Маргеріт Юрсенар (нар. 1903). Вона зайняла спорожнілий фотель письменника Р. Каюа, на честь якого вона виголосить доповідь при офіційному прийнятті до Академії, що матиме місце в січні 1981 р. Дехто турбується вже тепер, як Юрсенар виглядатиме в традиційному строї академіка, чи одягне трикутній капелюх і, найважливіше, чи припне до пояса шпаду, що належить до цілоти строю. Напевно, найменше тим турбується сама письменниця, зрештою член Бельгійської Академії від 1971 р.

Відбулися вже численні інтерв'ю з М. Юрсенар, радіо- й телевізійні пересилання, з'явилася низка статей у французькій пресі, вийшли окремі видання, щоб познайомити французький загал з цією незвичайно стриманою письменницею, яка досі ніколи не "маніфестувала" себе інакше, як тільки своїми творами.

Усі інтерв'ю, заради яких до штату Мейн у США, де живе Юрсенар, їздили такі визначні журналісти, як Ж. Шансель, Ж. д'Ормесон, М. Гале, не змогли нічого "витягнути" з Юрсенар як жінки. Маргеріт Юрсенар ніяк не сентиментальна, не ніжна, ніби навіть не "жіноча" в пересічному розумінні. Ж. д'Ормесон підкреслив в одній статті з цієї нагоди у "Фігаро" (березень 1980):

Маргеріт Юрсенар остаточно поклала кінець мітові жіночої літератури. Під баню Академії входить більше, ніж жінка, — письменник.

Журналіст високої якості, Шансель, який відзначається не абияким відчуттям людей, зрозумів ще в 1979 р., що Юрсенар — письменниця непересічної міри і що заради цього варт було присвятити час, відвідуючи її на "острові пустельної гори" (Mont Desert) для інтерв'ю, — що транслювалося цілий тиждень, — для французького радіо. Його "радіоскопія" дала портрет літньої пані нашої доби, на вигляд скромної, але з поглядом, що пронизує час понад нашу добу в далекі віки, можливо для контрасту, а може навпаки, щоб підкреслити спільну з тими віками жорстокість. З кинених запитів і відповідей виросла постать особи з індивідуальним світосприйманням, особи, що відкрита загальнолюдським проблемам. Портрет міг би бути пензля Тіціянового, а може Фуке або Роже Ван дер Вайдена, з таким, як у тих, виразом унутрішньої шляхетности й скупченої волі, притаманних непересічним індивідуальностям.

Біографічні дані про письменника допомагають зафіксувати його як

людину, дістатися до його творчих джерел. Це однак мало стосується до Маргеріт Юрсенар. Чи надхнула її Бельгія, з якою в'язала її мати і де пройшло її раннє дитинство, а чи може Франція, яку вона пізнала завдяки батькові і яка не зуміла її затримати та "зловила" тільки в пізні роки, — пропонуючи дарунок: — Французьку Академію, — годі сказати. Вона належить до породи письменників, яких схоплює всесвіт. Блукаючи світами, вона остаточно затратила вужчу батьківщину. Буде це Греція чи Італія, Німеччина чи Китай, Югославія чи інша країна, — її гуманний космополітизм всюди знаходив подібні людські проблеми. Вони тягли її часто в віддалені віки, де вона почувалася не менше вільно і де перебування було може цікавіше, ніж у нашій висохлій і стандартній добі. У тих далеких мандрівках письменниці, здавалося, чи не краще відчувала людей, глибоко проникаючи у їхню свідомість і підсвідомість. І, напевно, легко розмовляти з нею про звичаї давніх римлян, про життя волелюбних жителів їхньої розлогої імперії, про широкий подих ренесансу, приглушуваний ще жорстокою рукою середньовіччя в ділянці наук, про тонкість відчуття речей, природи і людини старого Китаю та про багато іншого в минулому. Це однак зовсім не стало на перешкоді тому, щоб письменниці задомилася в наймодернішій країні, знаходячи затишок для своєї творчості над Атлантиком, на східному побережжі США.

Було б нескромно намагатися сказати більше про родинне життя, ніж сама письменниці відслонює в своїх "Побожних спогадах" ("Les souvenirs pieux"). В історії її роду — "Архівах Півночі" ("Archives du Nord") — тільки де-не-де справді блисне спогад з дитинства. Вона заперечує проти часто повторюваного твердження, що "дитина, позбавлена мами, все своє життя відчуває тугу за нею". "У моєму випадку, — каже вона, — ці речі відбулися інакше. Барб не була для мене заступницею мами до сьомого року життя, — вона була мені мамою, і тільки пізніше я спостерегла, що мій перший гострий біль був... через відхід моєї няні".

Але таких особистих згадок у її спогадах мало. В "Архівах Півночі" — історію свого роду вона подає об'єктивно, за документами, вміючи однак оживити їх і надати їм подиху сучасника. (Хронологічно "Архіви Півночі" — один з останніх великих задумів письменниці, кінцева частина трилогії ще навіть не з'явилася, але цьому творові приділяю перше місце з уваги на його пов'язаність із життям письменниці). Одне її пояснення схоплює всю речову й розумову настанову спогадів:

Не було б майже ніякого інтересу пригадувати історію якоїсь родини, якби вона не була для нас вікном, відчиненим на історію однієї малої держави старої Європи.

Родинна історія Юрсенар переплітається тут з численними цікавими інтермедіями історичного чи мистецького характеру, як от під час її подорожі по Бельгії в розшуках родинних місць. Візита у Брегелів у Музеї давнього мистецтва в Брюсселі, прогулянки по старому Лъжелі аж до Маасу, де, як видно з старої гравюри, стояло колись кілька старовинних замків. Численні занурення в історію... Енциклопедичне знання Юрсенар подивугідне.

У трилогії "Лябіронт світу" томові "Архіви Півночі" передує том "Побожні спомини" чи "Побожні образки", бо назва твору ("Les souvenirs

ріеух") означає дослівно побожний образок, який колись розсилано після смерті особи. На ньому був образ святого, відповідна молитва, часом цитати з Святого Письма. Письменниця пригадує два речення, присвячені пам'яті матері і, імовірно, переказані їй батьком:

Не треба плакати, бо його не стало, але треба радіти, бо воно було...

Вона все старалася робити якнайкраще.

Перший том веде нас лінією матері, якої як ми бачили, письменниця не знала, бо та рано померла. З цього незнання походить деяка чужість чи брак чутливості, а може соромливість виявляти свої справжні почування. Багато більше місця відведено батькові. Може тому, що спогади відтворені за його листами, писаними під час тривалої подорожі по Італії. Письменниця стверджує, що "по 130 роках віддалі ці сторінки стали вартісним документом..." У центрі уваги однак — історія роду. Ось, один з предків, Даніель Фурман одружується з Клярою Бранд і через її сестру Ізабелю пов'язує рід з великим Рубенсом. Це вона, Ізабеля, стає однією з вибраних жінок для його портретів.

Розповідь авторки безпосередня, зачакловує. Юрсенар уміє зацікавити читача і втягнути в дію навіть тоді, коли на кшталт хронік її розповідь заповнена численними фактами. Її стиль гранично чіткий, чужий усякій розпливчастості.

Письменник та есеїст Жан Бльо твердить, що не один читач буде розглядати ці біографічні твори як шедеври за "їхню сильну гуманність, їхню мудрість, за вміння переступати через межі епох, що йдуть одна за одною, і таємно їх поєднувати, обгортаючи їх світлим і золотим полум'ям.

Є в Юрсенар два раніші твори, які розкрили світові письменника непересічної вартості, це "Мемуари Адріяна" і "Чорна магія".

У "Мемуарах Адріяна" авторка рішуче розірвала з "жіночою" літературою в сенсі не тільки вибору сюжету та відкинення сентиментальності, але теж у сенсі осягнення досконалої, різьбленої форми та глибини, документальності, дотримуваної з упертою пильністю ерудита. Чи не з приховання жіночості саме впливає ота стриманість Юрсенар?

Кінцеві нотатки автора в нумерованому виданні Французького клубу книжки з 1963 р. відкривають духову лябораторію, в якій народився і вистигав твір. Було це помежи 20-25 роками авторського життя. Ось вона каже:

Знайшла в томі листування Фльобера незабутню фразу: Богів уже не було, а Христа теж ще ні, і була між Ціцероном і Марком Аврелієм неповторна мить, коли людина була самітна.

З цього повільно й систематично почав наростати твір; з дрібних нотаток та несподіваних зустрічей у тому чи тому музеї, у того чи того крамаря всячини, із випадково знайдених гравюр із сценами з часів Адріяна в тій чи тій бібліотеці.

Виїжджаючи 1939 р. до США, лишивши в Європі свій уже закінчений рукопис, письменниця не розлучається з картою Римської імперії з часів смерті Траяна, і профілем Антіноя, набутим в Археологічному музеї Фльоренції в 1926 р.

Ось нотатка з 1949 р.:

Чим більше намагаюся віддати вірно портрет, тим більше віддаляюся від книжки і людини, що могла б подобатись. Лише кілька аматорів [знання про] людське призначення зрозуміють.

Усе це може дати тільки недосконалу уяву про підготовну працю письменника, його посидючість, що випливає з любови, поваги й запалу до того, що він творить.

У "Мемуарах Адріана" Адріан розповідає про своє життя в листі до Марка Аврелія з повагою і подивугідною ширістю, не поспішаючи. Воно розгортається перед нашими очима широкою панорамою на тлі ще могутньої Римської імперії, на початку її шляху до загибелі.

Адріан уже в віці, коли втручання лікаря часом конечно, однак ні його уява, ні розум, ані пам'ять не затьмарені, і він спроможний розкрити своє життя з таким захватом, наче воно ще раз проходить перед його очима. Ось стрічка його дуже короткої молодости, початок швидкої кар'єри при дворі Траяна; а з нею далі рухливе й небезпечне життя в римських легіонах на далеких окраях імперії, спершу в Дакії й Сарматії, та скоро серед накинених йому обов'язків губернатора в Сирії. Численні подорожі до Антіохії, Месопотамії, Єгипту, Вірменії з частими поворотами до Греції, яка, хоч підбита, полонить його своєю культурою.

І дивно. В цій часто небезпечній веремії мандрівного життя Адріан-людина дозріває в винятковій широті самого з собою, в гідності людини, яка втримується там, де інші легко тонуть. Його судження і його етика прикладаються й до людей нашої доби, і століття не можуть їх роз'єднати.

Я не засуджую людей. Якби я це робив, я не мав би жадного права, ніякої рації ними володіти. Я знаходжу їх порожніми, дурними, жадібними, невстрійливими, здатними на все, аби тільки досягти успіхів, надати собі ваги, навіть у їхніх власних очах, чи просто, щоб уникнути страждань. Я подібний до них, я це знаю, чи принаймні хвилинами міг бути подібний. Кінець-кінцем, між іншим і мною є ледве спостерігані різниці. Тому я змушую себе, щоб моя настанова була якомога віддалена від холодної вищости філософа і пихатости Цезаря.

І ще далі:

Вік ніколи не здавався мені виправданням на людську злобу.

Адріан помирає чесний з собою. Кілька приятелів, зібраних біля нього, не ховають зворушення. Адріан відчуває під своїми пальцями вогкість сліз. Він покидає життя із свідомістю, що до кінця був люблений.

"Чорна магія" переносить нас у зовсім іншу епоху та кличе поринути в зовсім інший світ. 16 сторіччя — доба географічних відкриттів і завоювань, доба релігійних воєн і ересей, доба розвитку медичних наук, але теж альхімічних спроб. Назва твору, як пояснює Жан Бльо, автор критичної праці про творчість Юрсенар, — альхімічна формула, що означає "фазу відділення й розтоплення субстанції". Він висуває припущення, чи не думала письменниця прослідити час відділення субстанції, в якій ще ніщо не діє, вловити момент самого очікування, — змалювати епоху, коли все —

не лише суспільство — ніби провалюється; тому, як твердить Бльо, навіть "єдність розповіді розлітається на шматки..."

Єдність розповіді втримує центральна постать Зенона.

Зенон — світ замкнений у собі. Відданий медицині, з власним поглядом на оточення, він контрастує з добою, своїм способом поборює її незрячість, а може навіть несвідомо бажає її рятувати. Як Адріян, він відчуває в суспільстві свою самотність. Залишає за собою сліди тільки в людських душах: часом любов за його некричущу гуманність, частіше ненависть чи заздрість за кинені тут і там гострі слова осуду, сарказму чи глузу. Найчастіше відходить, не оглядаючись. Замішаного в процес однієї секти і запідозреного в магії, Зенона судять і засуджують на спалення. Щоб уникнути цього, він протинає собі вени.

Це тільки фабула. Щоб насолоджуватися твором, який, до речі, не легкий (а втім ні один твір Юрсенар не легкий, коли міряти його на міру стандартного, хоч і доброго роману для розваги), читати його треба не поспішаючи, бо тільки тоді поглинає і дія, і багатство мови. (Цей роман отримав нагороду "Феміна" ще в 1968 р.).

Не могу зупинятися тут на цілій низці інших творів Юрсенар: романи і новели, есеї і біографії, драми, поезії і поезії в прозі та, далі, численні переклади з різних авторів. І всюди те саме бажання досконалости, та сама ерудиція і відповідальність, але теж велика чуттєвість гуманного порядку.

От хоча б останнє видання Галлімара — 1979 р., — збірка грецьких поезій, перекладених Юрсенар, під назвою "Вінець і ліра". Видання на 477 сторінок з передмовою і численними коментарями — поясненнями до текстів і авторів.

Ось що говорить сама авторка про це видання:

Переклади старих грецьких поезій, які візьме до рук читач, творилися великою мірою для моєї власної насолоди в доспівному значенні слова і без ніякої турботи про їх видання.

... Перекладаючи ці поезії чи їх уривки, я в своїй спробі ні в чому не різнилася від спроб старих малярів, що малювали за стародавніми майстрами або рисували ескіз за своїми попередниками, щоб краще збагнути таємницю їхнього мистецтва; або від спроби композитора, який час до часу повторює пасаж з Баха чи Моцарта, щоб зазнати насолоди і збагатитися ним.

Можна б додати, що насолода авторки розтягається на дванадцять грецьких століть та обіймає понад сто поетів.

Переді мною ще одна майже нездоланна спокуса: "Орієнтальні новели" Юрсенар видані Галлімаром ще в 1963 р. Перша новела, маленький шедевр, особливо полонить мене: "Як був врятований Ванг-Фо". Певно, старі китайські легенди привабили її в той складний світ, де риси дійсности, жорстокість і ніжність зв'язані тісно ниткою невловного, де реалізм наснажений запахом вишневого цвіту.

Старого маляра Ванг-Фо, що "любив образ речей, а не речі самі в собі", одного дня схопили вояки й привели до палацу перед лице імператора. На нього жорстокий вирок: йому мають випалити очі і відрубати руки.



— Защо? — відважився спитати простертий на землі Ванг-Фо.

— Ти питаєш у мене, яке лихо ти мені вчинив, старий Ванг-Фо? Я тобі скажу... В шістнадцять років переді мною розкрилися двері, що мене відокремлювали від світу. Я вийшов на терасу палацу поглянути на хмари, але вони не були такі гарні, як твої при сутінках... Я пройшов провінції імперії і не знайшов твоїх садів, повних жінок, подібних до світляків; твоїх жінок, тіло яких само вже є садом. Береги, вкриті камінням, відбили мені охоту до океанів: кров покараних менш червона, як гранати на твоїх картинах: бруд по селах заважав мені бачити красу рижових піль... Ти збрехав мені, Ванг-Фо, старий ошуканче: світ — тільки купа туманних плям, кинених на порожнечу божевільним малярем і постійно змазуваних нашими слізьми...

Перед покаранням імператор пропонує Ванг-Фо закінчити картину, яка є в його збірці, присвятивши цьому останнє світло його очей.

Приносять фарби, туш, і Ванг-Фо, усміхнений, береться з запалом до малювання.

Рожеві хмари на горі, дрібні брижі на поверхні моря і потім малий човник, що починає збільшуватися. Ванг-Фо не помічає, що стоїть у воді і що в воді стоїть увесь імператорський почет. Він вдивляється тільки в свого учня Лінґа, якому відтяли голову. Лінґ наближається і допомагає вчителю всісти до човна. Вони відпливають на хвилях кольору нефриту...

Часом я думаю теж, що Марґеріт Юрсенар відпливає на малому човні своєї творчої уяви в віддалені віки відшукувати глибин, яких не знаходить у нашій ракетній, але зубожілій добі.

# Меандрами Віри Вовк

Богдан Рубчак

1

Перед нами черговий етап на творчому шляху Віри Вовк. Без вагання послуговуюся штампами "шлях" і "етап", бо вони зберігають свою первинну свіжість у пристосуванні до творчості поетки. Віра Вовк бо не належить до тих поетів, які з роками злізають (обережно несучи перед собою свою гідність) з вершин, блискавично здобутих карколомними пригодами молодости, або, з другого боку, до тих, хто намагається топтатися на вузьких площинах цих вершин, глухо повторюючи себе. Не належить вона до тих поетів, які дихавично квапляться за молодими, чимчикуючи "в ногу з добою", себто міняючи стилі з збірки в збірку, щоб (крий Боже!) не стати майстром. Але, тією самою мірою, не належить вона й до тих, хто бажає себе "омайстровувати", забронзувати себе в помпезній позі власного — і до кінця рукотворного — пам'ятника. Віра Вовк належить до тих щасливих поетів, що розвиваються спокійно, зосереджено, з інстинктивною впевненістю, послушні тільки внутрішньо відчутним закономірностям. Такі щасливіці можуть дозволити собі навіть на витівки досить небезпечної акробатики і так ризикувати невдачами (що, зрештою, трапляється й Вірі Вовк), ні на момент не боячися компромітувати "власний" стиль — ніколи навіть про нього й не думаючи — бож внутрішній підпис у них такий автентично *власний*, як та рука, що держить перо і пише вірш "виробленим письмом". Такі поети, певна річ, не мають іншого вибору, як тільки рости — чи то на двадцятому, а чи на п'ятдесятому році життя. І справді, хоч на перший погляд відстань між ранніми "Елегіями" та минулорічними "Меандрами" така велика, що ця остання книжка може здаватися якимсь крутим поворотом, зробленим у скорчах творчого розпачу, — уважний читач накреслить без особливих зусиль і стилістичні, і образно-тематичні лінії, які сполучають вихідний і теперішній моменти дозрівання поетки.

Цього я тепер робити не буду, хоч таке сумлінне дослідження творчості Віри Вовк колись таки зробити треба. При цій нагоді скажу, що теж треба починати думати про нашу громадську відповідальність перед Вірою Вовк, як діячем на ділянці української культури: вона ж десятками років не тільки майстерно перекладає португальською та німецькою мовами твори нашої літератури, але власним коштом видає їх у розкішних книгах; вона, мабуть, цією діяльністю корисніша для "справи" в своїй Бразилії, ніж усякі чуда, чудасії, чудаци, а то й чудовища на інших континентах, які коштують нашій громаді прегрубі гроші. В решті цієї

статті я хотів би зупинитися над найновішим виданням Віри Вовк — над прекрасно зробленим (і в авторському, і в видавничому розуміннях) томом її власних поезій "Меандри".\*

Ця книжка водночас і збірка поезій, і мистецький альбом, де дві галузі мистецтва — поетичне Віри Вовк і образотворче Зої Лісовської — виступають на рівних правах. Я не беруся тут обговорювати репродуковані в книжці твори Лісовської: хочу тільки мимохідь зауважити, якою мірою стосуються вони до тексту. Відомо, що в історії новітнього мистецтва маємо силу-силенну прикладів співпраці образотворчих і словесних мистців у одному виданні. Всюди в таких експериментах помітні намагання співзвуччя не так тематичного, як стилістичного (ілюстрація, яка служить текстові і тому цілком піддається йому, — старша і, зрештою, цілком інша річ). Якщо Вовк і Лісовська хотіли виявити якусь "кривість душ", чи навіть менш безпосередні перегуки талантів, то таке свідчення вийшло, як на мене, зовсім непереконливо. Не тільки, що немає в даній книжці *внутрішнього* зв'язку між поезіями й картинами (хоч помітні, вряди-годи, намагання взаємної тематичної — *себто, зовнішньої* — ілюстрації), але будь-яку спорідненість між цими двома дуже різними творчими темпераментами навіть неможливо уявити. Обидва мистці творять на цілком інших рівнях чи, так би мовити, в цілком інших кліматах: не тільки образи, але навіть синтакса Віри Вовк не підходить до рішучої міметичности та формальної закінчености Лісовської, яка в своїх картинах не допускає "темних місць", переливань форм, візуальних багатозначностей. До речі, я цим аж ніяк не хочу сказати, що творчість Лісовської сама собою нецікава.

Та навіть на цьому не кінчається рясна багатогранність книжки. Видана вона в двох версіях, з цеглястого та зеленого кольору обкладинками: одна версія містить французькі та англійські, а друга португальські та німецькі переклади поезій. Мені доступна версія з французькими та англійськими перекладами: ці переклади, а особливо англійські, не були готові до друку. Окрім недоліків цілком редакційного порядку, англійські переклади грубально "інтерпретують" делікатно зрівноважені багатозначності оригіналу, майже постійно вибираючи найлегшу розв'язку.

## 2

Вже сам заголовок "Меандри" і насторожує, і манить. Адже меандр тільки вдає, що він лябінрт: звивистим струмком тільки позірно блудить, але справді прямує. Основний орнамент у старогрецькій культурі, меандр зустрічається також у давній українській орнаментиці, а його пізніші стилізації оздоблюють різними "доріжками" вироби народного мистецтва. І в грецькій, і в українській культурах неспокійний хід меандра символізує долю. В українській культурі бачимо динамічно-ритуальне перевтілення меандра в дивному хороводі "Кривий танець", який також означає нібито химерне, але справді суворо кероване людське життя. Прикмети меандра

---

\* Ріо-де-Жанейро, 1979.

— його роля в грецькій та українській орнаментиці; його візуально-образотворча природа; його структура з позірним непорядком, але в дійсності до кінця впорядкованим напрямом; його символізація людського життя, керованого неначе химерною, але справді цілеспрямованою долею; навіть його перевтілення в живих жестах ритуалу — все це має глибокий зв'язок із книжкою Віри Вовк. Отже, вже сам заголовок збірки неначе заповідає не тільки тематику, але й форму поезій і як окремих одиниць, і як складників комплікованих циклів.

Збірка складається з тридцяти-шести творів. Вони не мають заголовків і навіть нумеровані, — сторінки книжки не нумеровані теж. Хоча такі відсутності можуть здаватися химерною поліграфічною витівкою "модернізму" з-перед Першої світової війни, вони мають своє значення і для формальних структур збірки, і для її тематики. Відсутність нумерації неначе дозволяє ламати дане чергування творів (і так сама собою стає знаком): окремі поезії можна переставляти в нові серії, в нові "меандри". До такого перебудовування заохочують формальні й тематичні зв'язки між тими поезіями, які в даній черзі роз'єднані творами з позірно інших тематичних, а навіть інтонаційно-ритмічних сфер. Та проте слід підкреслити, що дана в книжці черга поезій сама собою творить головне тематично-формальне річище, в якому окремі елементи не так гуртуються, як діалектично перегукуються, здалека віддзеркалюючи один одного і тому ангажуючи весь той позірно інакший текст, що лежить між ними. Це значить, що при дійсному перегрупуванні поезій ми втратили б ряд важливих нюансів та багатозначностей. Хоч такі в'язання в даній черзі можуть здаватися доволі випадковими, вони справді систематичні й міцні — і в тематичній лінії, яка намагається тільки-тільки накреслити своєрідний квазі-сюжет, і в перехресуванні образних мотивів, і навіть на рівні позірної непослідовності інтонаційно-ритмічних прикмет, які однаке складають хоч гнучку, але тим не менш суцільну систему.

В цікавій діалектиці хаосу й порядку, що її знаходимо всюди в збірці Віри Вовк, вірш тільки вдає, що він "вільний": справді він уважно організований. Велика більшість рядків цілої збірки коливається між ямбом та амфібрахом (хоч вряди-годи наголошений перший склад рядка, щоб піднести інтонацію), а довжиною — між трьома й десятьма складами. Ритмічна організація збірки посилена паралелями рядків однакового або дуже подібного метричного ладу, які або поставлені один поруч одного, або ж розставлені в інтонаційно ключових позиціях даного твору: такі рядки, проте, не обмежуються до однієї поезії, а продовжуються з твору в твір. Наприклад, короткі рядки більш-менш однакової структури відкривають і закривають доволі велике число поезій, так неначе "обіймаючи" їхній корпус, що складається з довгих рядків: такий відгук початку поезії в її кінці (ще до того часто посилений синтаксичною подібністю обох фраз) створює своєрідну перстенову структуру ритму і дає творові досконало вимовлену пуанту. Слід повторити, що такі перегукування зв'язують окремі поезії не тільки самі в собі, але й між собою, так сплітаючи для збірки більш-менш суцільну ритмічну основу.

Важливу організаційну роль виконує в "Меандрах" озвучення рядків. Хоч у деяких поезіях натрапляємо на повні рими ("ікони-запони") в більшості випадків маємо справу з витонченими, позірно один від одного

віддаленими, але слухом відразу відчутними кінцевими асонансами, що їх може створити тільки музично обдароване вухо. Наведу кілька, навімання вибраних: "офірує-на вівтарі", "веселки-від спеки", "німбу-небо", "каменю-кедриною". А ось мініатюра з розкішно звуковою "системою", яка гармоніює з рівно ж розкішними образами:

жінки загортають мерців  
у рамена й душі  
щоб світилися золотими обличчями з шиби  
як іде сльота з тихим гребенем

Наш слух відразу ловить перегуки "мерців" з "гребенем", "шиби" з "гребенем", "душі", з "шиби". Ми відразу відчуваємо, як ці кінцеві асонанси впливають на внутрішню організацію рядків: "мерців-рамена-гребенем", "світилися-золотими", "шиби-тихим"; і, врешті, як звуки перекликаються в середині рядків: "загортають-золотими" тощо.

Найчастіше зустрічаємо в "Меандрах" розгорнену, розповідну інтонацію, основу на синтаксично законному кладенні фраз у рядки, з "нормальними" віддиховими павзами: інтонація має імітувати на письмі плинність спокійно виговореної мови. Цей ефект доповнюють мовні жести, іноді з святково-ритуальним забарвленням. Така техніка, мабуть, найближча Вірі Вовк: вона домінує в збірках "Елегії" й "Чорні акації", а також часто зустрічається в "Каппа хреста". Ось приклад із "Меандрів":

замість  
золоті літери в книгах  
пишу собі на коліні  
літаю по-старосвітськи  
на діравім гребінковім  
косівськiм килимку  
в ангелах

В протилежність до такого погідного, майже усміхненого тону в "Каппі хреста", а особливо в "Меандрах" натрапляємо на своєрідно нервовий, рваний виклад. На місце розлогости приходить згущення, ощадність семантичних і синтаксичних засобів, еліптичне "коротке замикання" через пропущення важливих зв'язкових слів; замість ліричної м'якості зустрічаємо тут різку стаккатність, навіть навмисну задиханість ритму, що має віддзеркалювати якесь чуттєве напруження. Але я боюся настоювати на "фізіологічній" мотивації таких ефектів, бо тут уже можна говорити про мову самобутньо *писану*, яка визволилася від обов'язків бути міметичним відображенням мови говореної або співаної.

Зрозуміло, що образ чи ланцюги кривих образів не розвиваються в таких творах на основі логіки, що її реалізує нормативна синтакса: образ налітає блискавкою в синтаксично скороченій, деформованій, ритмічно нервовій фразі (або, точніше, "синтаксичній одиниці"). Не можучи вже покладати надії на рейки граматики, такі "синтаксичні одиниці" мусять тепер з'єднуватися в цілість твору структурами своєрідного "чистого" і, як ми бачили, тільки злегка метричного ритму, а на тематичному рівні — енергією самих тільки образів, образною атмосферою чи оточенням. Рядки тут ступають один за одним у різких, граматично непов'язаних (хоч

іноді граматично аналогічних) паралелях, що вряди-годи посилені метричними аналогіями: чергування образів, які подані в таких одиницях, робить враження своєрідних "списків" чи "каталогів". Отож, цілий вірш набирає інтонації не так розповідної, як своєрідного вичислювання. Цей ефект посилений ненормально частим пропущуванням дієслів, себто порівняною рідкісністю образів дії, отож, і процесу, що про нього нагадують тільки несподівані морфологічні флексії; можна сказати, що твір прямує до свого закінчення не так на рейках часового розвитку (який був би підкреслений теж нормативною синтаксою), як по нерівних ступенях серійних, себто просторових зіставлень:

зернини маку  
з зерен пшениці  
шорстку солому  
щоб зібрати хліби  
дванадцять братів журавлями  
з північним вітром  
грудьми об шиби  
сорочки до світанку

Цей пасаж, певна річ, має свою цілість. Але калейдоскоп недоговорень, мозаїку уламків, з яких він складається, може доповнити тільки "образна" (і, зрештою, "граматична") уява читача, яка з уявою поетки мусить у таких випадках якнайтісніше співпрацювати.

Співтворення, або "виконування", поезій вимагає від читача ще й цілковита відсутність пунктуації. Чимало сучасних поетів відмовляється від цієї "зайвини", і ми вже повинні навчитися читати таке письмо: коли бездоганно збудована ритмічно-синтаксична система сама собою вимагає павз, конвенція пунктуації справді не тільки стає зайвою, але може навіть заважати своєю механічною байдужістю. Ця рівновага помітна в тих поезіях Віри Вовк, де інтонація розповідна, тому, отже, ритміка спокійно, плинно розгорнена. Але в поезіях напруженого, рваного викладу й еліптичної синтакси — де ритмічно-синтаксичні ходи навмисне незрівноважені — справи маються куди трудніше. Границі між однією "синтаксичною одиницею" і наступною — отже, часто, між одним образом і наступним — зтираються, і саме це створює враження нервової, задиханої мови. В такій мові іноді дуже трудно встановити, куди належить дана "синтаксична одиниця" разом із образом, що міститься в ній: чи до попереднього, а чи до наступного контексту. Одночасна приналежність такої "вільно-плинної одиниці" до двох різних семантичних "піль" створює амбівалентність, яка в "Меандрах" найчастіше продуктивна (викликаючи несподівані виміри значень), але часом таки дошкульно зайва, викликаючи тільки спантелечення. Слід тут підкреслити, що все це в великій мірі залежить не тільки від авторового контролю, але й від доброї волі та спроможности читача співуявляти, переуявляти. Коли амбівалентність здається читачеві продуктивною (стаючи, отже, полівалентністю), він може дослівно будувати власні "меандри" — власні значеннєві черги — рухаючися в відповідній поезії не тільки згори вниз, але й знизу вгору, зигзагами, перескакуваннями, проти тиранії лінарного читання.

Спробу показати дещо з цього на прикладі:

не тоскно  
в цистерні під ребрами  
спить шакал  
так у пустелі сфінкс  
цей притулок  
хай сняться золоті саркофаги  
не будить

З контексту інших поезій в збірці видно, що тут говорить Дафна, яку земля-мати перемінила в лаврове дерево, щоб спасти її від божеських залицянь. Про це я більше говоритиму трохи згодом. Одначе така значеннева рама не прояснює ряд "темних місць", спричинених не заякореними в контекст "вільно-плинними одиницями", що про них щойно йшла мова. До чого, наприклад, стосується фраза "не тоскно"? Віра Вовк сказала в прилюдній розмові, що ця фраза стосується до картини Лісовської "Троїсті музики": хоч таке пояснення від автора саме собою цікаве, воно не кидає світла на функцію фрази в тексті поезії і тому не відповідає на питання. Отже, продовжую: "не тоскно в цистерні під ребрами"? "не тоскно спить шакал"? Я думаю, що цей перший рядок поезії належить до ритмічно й синтаксично подібного рядка в її кінці (ритм, отже, тут стає допоміжним знаком на тематичному рівні): "не тоскно" перегукується з "не будить" і стосується до Дафни, якій покищо добре в півсні — притулку буття в природі і якій не охота повертатися до вітряного людського буття. А до чого стосується "цей притулок"? Дафна знайшла притулок у формі дерева? Дафна-дерево у своєму корінні дає шакалові притулок? Золоті саркофаги — притулок? Сфінкс знайшов у пустелі притулок? Таємничість сфінкса чи його небезпечні загадки — притулок? Ці питання, а їх може бути куди більше, читач уже мусить розв'язати сам для себе. Кожна з пропонованих мною можливостей творить власне значення, а вони разом проєктують новий значенневий вимір, що його не можна ні парафразувати, ні інтерпретувати, а тільки переувявити: йдеться про притулок, що не є притулком, про замкненість (природи? сну? пустелі? смерті?), яка мусить водночас залишатися відкритою.

А ось коротший, простіший, і тому куди ефективніший приклад:

вони зійшли  
несіяні квіти  
на передвіконні  
чужого так дуже  
нашого світу

Ми не знаємо, без пунктуаційного ведення, чи "так дуже" належить до "чужого" ("так дуже чужого"), чи до "нашого" ("так дуже нашого"): перша можливість підказана поділом рядків, друга "природнішим" порядком слів. На мою думку, обидва значення тут оперативні, впливаючи одне з одного й одночасно впливаючи одне в одне. Діалектичне співіснування цих двох значень у образі передвіконня світу, який для нас такий чужий і одночасно такий рідний, — дає цілій поезії загадковий значенневий вимір. Отже, знову бачимо, що таке "подвійне письмо" — це, кінець-кінцем, не закривання, а відкривання.

На лексичному рівні ефекти цього "подвійного письма" посилені, —

щоправда, досить посередньо — різними словесними забавами. (В сучасній поезії типу "Меандрів" така практика трапляється нечасто, бож найголовніше в ній це образ). Ось приклад калямбура, який виконує завдання радше теологічно-екзистенціальні, ніж дотепно-декоративні:

сумнів нас не береться  
беруться ступні святині  
їх слід вигравати мов битву

У цьому уривку, до речі, також "слід" може грати роль другорядного калямбура. А в наступному прикладі знаходимо хлебніковську "етимологію" слова "материнка":

на те материнкою  
вистелена земля  
щоб по ній матері  
легко ступали  
і давали їй пити  
свою кров

Вкінці, подам приклад калямбура, який одним жестом єднає поняття читання поезії й "читання" життя:

тіні із світла  
в коронах з білого хліба  
я спитала б у них  
про темні місця в житті

### 3

В традиції того напрямку сучасної поезії, що в ньому працює Віра Вовк, безумовно найважливіший творчий компонент — це поетичний образ. Отже, можна вважати за певну закономірність, що образотворчий аспект таланту поетки зростає зі збірки в збірку: в "Меандрах" образи майже всюди мистецьки сильні, а іноді навіть захоплюють. Причина їх особливості барвистості й візуальної переконливості в цій книжці, мабуть, ще в тому, що вони мають перегукуватися з репродукціями картин Лісовської: пригадуємо, що це видання задумане як не тільки образотворчий, але й словесний "альбом".

Я щойно згадав про візуальну переконливість: більшість образів у "Меандрах" така мистецьки успішна тому, що ці образи основані або на предметах, або навіть на дрібних конкретних деталях, отже, на прецизному — майже малярському — спостереганні світу. Таке "імажиністичне" трактування дійсності, одначе, часто підноситься до символічності своєрідною мітичною енергією:

на кераміці на обрусі  
на клявішах  
слід обтяжений медом

Саме цей таємничий "слід", що "обтяжений медом" (себто, мітично переуявлене соняшне проміння) своєрідно "опоетизовує" каталог предметів, що вже самі в собі належать до сфери мистецтва. До речі, в цій



"мистецькості" вичислених предметів спостерігаємо ще один засіб "підіймання" дійсності: хоч образи в збірці основані на конкретних явищах, часто-густо ці явища як такі надихані духом поетичного чи навіть специфічно романтичного, легенько забарвлюючи авторів безпосередній погляд на світ фільтрами культури.

В розумінні літературної традиції помітні в образній системі "Меандрів" схрещення західного та слов'янського модифікованого сюрреалізму (наприклад, Октавіо Паса з одного боку і Васка Попи з другого). Особливо сильно, хоч на перший погляд посередньо, діє на образи "Меандрів" традиція Тичини — Антонича — Свідзінського, особливо цього останнього.

Разом із такими здоровими й цікавими тенденціями я вбачаю в образності Віри Вовк менш плодоносний момент, власне, зв'язаний з тими "культурними фільтрами", що про них я згадав угорі. Я назвав би його *естетизацією життєвого досвіду*, що завжди буває явищем діаметрально протилежним (хоч позірно подібним) до символізації чи навіть поетизації дійсності. На жаль, творчість Віри Вовк хворіє на таку манірність здавна. Вона особливо дошкульно проколюється в повістях: в "Вітражах", наприклад, вона опановує не тільки рясну образність, але й світогляд персонажів. А тут, у "Меандрах", поруч глибинно мітичних образів іноді турбує своєрідна "естетизаційна" фривольність того "модернізму", який має своє коріння десь між Жаном Кокто і Жаком Превєром. Наприклад, в одній поезії (щоправда, про дітей) натрапляємо на такий двовітний образ:

усмішки білого рижу  
в червонім бальоні вечора

Витончена перша вітка образу, що приманює водночас точністю спостереження (білі дрібні зуби дітей) і справді поетичною загадковістю, — сильно загрожена другою віткою, оцим "червоним бальоном вечора". А коли читаємо в іншому творі, що жителі бразильських нетрів (або, хай вже буде, їхні давні індіанські предки)

...вмерли  
в кривавім заході  
так просто з краси

— то ця "смерть з краси", а вже особливо позовано-дитиняче "так просто", відштовхує не тільки естетичною, але й етичною неавтентичністю: наведений уривок змушує виламуватися з розмови про поезію й нагадувати про економічні, а чи "романтично-католицькі" історичні, обставини таких "прекрасних смертей". Тут, отже, "естетика" стає загрозливим явищем у Кіркеґоровому розумінні.

Замість продовжувати цей список, я волію повернутися до мови про високі мистецькі вартості "Меандрів". Тепер я накреслю, в загальних обрисах, тематичну систему образів у "Меандрах". Ця система повинна дати нам Аріяднину нитку до складних тематичних мотивів, які разом натякають на своєрідний, тільки-тільки зарисований сюжет. Поряд із численними образами з сфери природи, що до них я повернуся згодом, знаходимо силу образів із різних культур (вони, звичайно, допомагають

створювати згаданий уже своєрідно-“культурницький” профіль збірки). Ці образи переплітаються в густих сітях, заперечуючи будь-яку історичну чи навіть територіальну послідовність: примушують різні, одну від одної в дійсності віддалені епохи й країни не тільки ставати поруч, але й впливатись одна в одну. Знову, отже, читач має творити власні “меандри”.

В першій поезії збірки читаємо:

я знайшла копаючи беріг  
у чорних дзбанах любовні фігури  
від світанків буття

Перед історією — в світанках буття — над морем, що народило світ, починається плутиста “історія” цих меандрів. Світопочаток переливається в образ закоханих — в образ зачаття індивіда — що (характеристично для Віри Вовк) зв'язаний з старовинними мистецькими виробами: вони, до речі, можуть тут символізувати народження самого мистецтва. Початок збірки й початок світу, що переуявлений у збірці, відбувається одночасно в морі, в жінці, в поеті. Народжується в цих початках і сама поезія, саме слово:

ця певність мушель  
ця тиша з шемору  
в перлямутрових вухах

Мова поезії — мова поезії “Меандрів” — виростає з тиші вічного шуму моря, яка слухає сама себе.

Далі зустрічаємо образи з західноєвропейської культури, як ось у такому (знову трохи “естетизованому”) образі:

розбитий місяць  
в калейдоскопі собору  
бурбонські лілеї в парку

Або сильні образи з культури бразильської:

з віч  
жовтою плямистою шерстю  
ягуари  
з горлянки  
жінки в павиному потекла пісня

Незабаром я постараюся довести, що образи західноєвропейської й бразильської культур втілюють тематичний мотив еміграції.

Багато образів у збірці походить із культур старогрецької та народної української. І саме в них трапляється найбільше цікавих, сміливих схрещувань і переливань. Бандура, наприклад, стає еоловою арфою:

невидима рука  
на струнах мосяжних  
зранює торс бандури

А ось образ, що підказує декілька можливостей схрещення культур:

Дафна офірує  
коси на вівтарі

У своєму відчитуванні цього місця, я подумав про схрещення старогрецького жертвоприношення й українського весілля: синхронічне поєднання цих двох ритуалів навітло б роллю Аполлона в відповідному міті з досить несподіваної точки. Сама поетка, однак, зауважила в прилюдній розмові, що вона в цьому образі хотіла натякнути на постриження дівчини в черниці. В світлі такої автоінтерпретації, одержуємо ще цікавішу багатогранність — схрещення постаті української дівчини, старогрецького міту з обертонами насильної еротики та церковного обряду самозречення (критик із "психоаналітичної" школи, певна річ, поспішив би тут говорити про "конфесійність" особистого зречення після якоїсь катастрофічної еротично-любовної кризи, включивши в свою інтерпретацію лямбдотив переміни Дафни в дерево).

Ключові образи виступають від початку до кінця збірки в численних варіаціях — в різних метаморфозах, — саме так будуючи "меандри" тематичних мотивів. В цій статті просто неможливо простежити складні ходи таких образних серій, які разом творять своєрідну структуру, отже, вимагають всебічного обговорення. А все таки доведеться назвати принаймні кілька з найголовніших. В центрі системи зустрічаємо образи з деревом, часто в перехрещенні з людською постаттю. "Згори" діють образи з сонцем; з луком, тятивою й стрілами; з хмарами; з блискавкою й громами; образи меду (а їх є кілька) своєрідно "приземлюють" сонце. "Знизу" діють образи з землею, з глиною; з численними квітами; з тваринами, часто екзотичними (шакал, пантера, ягуар, навіть татуйовані кобри); в протилежність до такої "живучості" маємо приземлені образи з пустелею, дюнами, пісками, солончаками, камінням. З такими образами з сфери природи постійно перехрещуються образи із сфери культури, що про них я щойно згадував у іншому контексті. Ці численні образи з образотворчого й прикладного мистецтва, з музики, з поганського й церковного ритуалу — своєрідно "окультурнюють" природу, так як її "окультурнює" міт. Окрім своїх важливих функцій у головному тематичному річизі збірки, ці образи мають ще другорядне завдання посилювати враження самої книжки як "мистецько-словесного альбома".

В віддалених одна від одної поезіях повторюються варіації розгорнутих образів: дикі гуси; ступені святині; жовтий водограй — водограй крові; блискавка в корі — блискавка в крові; дощ з довгим волоссям — слюта з тихим гребенем тощо.

У ширших тематичних рамках зустрічаємо сузір'я позірно різних образів, які проте виконують ту саму тематичну функцію. Ось уривок, складений з двох ніби незв'язаних образів, які поєднують верх і низ:

мандрівник мачає  
заграву в колодязях  
хмари серед веронік

А ось приклад із більшої групи образів, які протиставляють динаміку статичності: дівчина втікає від бога, але в цю ж хвилину вже стає деревом (звертаю увагу на цікаве схрещення в цьому уривку української й грецької культури, про що була мова раніше).

за Дафною дзвонять дзвіниці  
від бога

з блискавкою в корі  
під вінком  
вогонь по стьожках

Ще одна важлива група метонімічних образів протиставляє почуття втрати, порожнечі бажанню виповнити, дозріти, закінчити. Таких образів особливо багато, — наведу тільки один фрагмент:

за цими дюнами  
над дзеркалом солончаків  
парки долю з клоччя на дереві  
ще тільки виткати б це рядно  
і будь жорстокий Боже

Центральну тематичну функцію в "Меандрах" виконують образи, що втілюють поняття часу. В них минуле, сучасне й майбутнє переливаються, неначе морські хвилі, втрачаючи свою хронологічну специфіку. В дальшому уривку камінність минулого прокидається в сучасність, щоб примвувати до найдалших обріїв уяви, до можливих-неможливих перетворень:

у складках туніки з каменю  
орхідеї  
почали перетворення  
риби крилаті й ангели

Цей —

вітер давнин  
на крилі новий епос

— ці часові переміщення, насправді зовсім не хаотичні, а основані на циклічності часу, яка вічно й щоразу приносить нове народження:

ніщо не мре  
і дещо з голубизни  
твоїх очей  
лявандою  
в щілинах мурів

Не дивно, отже, що ліричне "я" не тільки перетворене в образи "древньої" Дафни (дерева-Дафни) та в інші маски, найчастіше означені особовими займенниками однини й множини, але також живе само собою в різних епохах одночасно, так безперестанно перероджуючися й відроджуючися в темпоральній циклічності. Наприклад, уже в першій поезії читаємо:

на моїй плоті тисяча пальців  
зачаття бога

Такі ходіння між епохами іноді втілені в образах надчасового, своєрідно космічного буття:

в моїх зіницях  
всесвіт роздзвонюється  
паленіє

Розмова про образи в "Меандрах" сама собою запрошує до переуявлення найголовніших тематичних мотивів у цій короткій, дивно плодотворній книжці. Як уже мало б бути видно з сказаного вгорі, ключовий тематичний мотив оснований на міті. Цей мотив посилений своєрідними ритуальними жестами, що часто трапляються не тільки на тематичному чи образному, але також і на ритмічно-інтонаційному рівні. Певна річ, що ритуалізація стилю має дистансувати тематику, отже, особу і досвід ліричної героїні. Те саме має робити й міт.

Ідеться специфічно про міт Аполлона й Дафни та метаморфозу, зв'язану з ним. (Віра Вовк, до речі, присвятила була Дафні дуже добру поезію в збірці "Каппа хреста"). Нагадую, що Аполлон, бог сонця, поезії й багато дечого іншого, хотів покохатися з Дафною: в досить безпосередньому стилі залицяння, що дозволене хібащо свинопасам та богам, погнався за нею долиною Темпи, на узбіччі Осси. Дафнина мати Гея (земля), щоб урятувати доню від безпардонних божеських обіймів, закоренила її в себе, перемінивши її в дерево-лавр. Цей момент у "Меандрах" переуявлений так:

водограй крові  
в зелених лезах  
земельна рана  
серце навстіж

Але ця диверсія не зламала Аполлонового кохання. Бог зробив лавр своїм улюбленим деревом: він коронував сам себе — і все ще, кажуть, коронує поетів — лавровими вінками.

Серед різних цікавих моментів переуявлення цього міту в "Меандрах" поетка натякає на те, що Дафна й собі кохає Аполлона і не перестає його кохати навіть після своєї метаморфози (як це бачимо, наприклад, у рядку "серце навстіж", з сойно наведеного уривка). Щобільше, ставши деревом, вона кохає його спокійніше, міцніше, бо вже не боїться небезпеки божественної хоті. Цим можна пояснити групу образів, що протиставляють верх (втілений в образі сонця) і низ (втілений в образі землі), що між ними Дафна-дерево неначе болісно простягнена, — неначе вічно розірвана між недосяжністю й відчутністю існування.

Після самого акту метаморфози (в уже цитованій поезії "За Дафною дзвонять дзвіниці"), Дафна — в серії сильних метонімічних образів — радіє енергією свого нового стану людинодереву та своїм новим ставленням до сонця-Аполлона:

гримить у грудях  
блискавка в крові  
кинь пояс на небо  
розіллється по тілі  
соняшне руно

(Звертаю увагу в цій поезії на образ протиставлення статичності й динаміки та гори й низу, особливо в динамічній метонімії, що в ній дівчина-дерево має кинути пояс на небо, щоб він став гіллям). Дафна ж бо тепер пізнає Аполлона вже не як темну відчуженість божеського, а як світлу частину

оприродненого рідного всесвіту:

не снами з хімер  
світанням без німбу  
і знову небо  
високе наче чоло

Отож, в такому новому стосунку, кохання дівич-дерева стає не тільки можливим, але конечним, бо воно тепер освячене природою:

знаю сонце зайде  
мені між груди  
занурю руку  
в бароккові кучері

Дафна знайомиться наново не тільки з Аполлоном, але й з цією омітизованою природою, що тепер оточує її, як рідня:

цей вітер що перестрибує  
цей дощ із довгим волоссям  
подати руку

Одначе слід пам'ятати, що Дафна стає частиною природи тільки провізорично, бож вона є деревом свідомим, мислячим, яке може передбачати власну поразку й смерть. Смерть Дафни, в уяві поетки, буде й особиста, і мітична — смерть Дафни-жінки, смерть Дафни-дерева, смерть міту про Дафну, конечна смерть усіх мітів, отже, й поезії:

тарпан погребє копитом  
де були очі  
сюди повір'я  
гора ховає міти під ребра  
учора й завжди

Дівчина-дерево передбачає свою смерть як цілковите повернення до матері-Геї, до глини, бож глина дає життя дереву, але й дала життя людині: тут бачимо схрещення грецьких та юдео-християнських мітів, — мабуть, найголовніше тематичне схрещення в "Меандрах", що до нього я повернуся трохи згодом.

Кінець-кінцем, ця людинотворна глина — ця основа нашого світу — спокійно заперечує своє зелене відчуження в середовищі немислячої природи, бажаючи повернутися у вир неспокійного, страждального, самотнього:

треба самою йти  
питатися власної глини  
дерево не проведе

Неначе заперечуючи славетні "Елегії" Рільке (особливо шосту), поетка тут натякає, що метаморфоза в нелюдську іншість — це втеча, яка не може тривати: людина не може дозволити собі на самоумертвлення чи то в сліпоті природи, чи в холоді божественного кохання, що врешті стає тим самим.

Нетрудно тепер здогадатися, в які інші "меандри" вплітається

переувлений міт про Аполлона й Дафну. Дафна безперестанно переходить метаморфози в українську жінку, в *жінку-поетку*, в поетку-вигнанця: адже вона була проклята богом поезії, метаморфозою поезії або, власне кажучи — метафорою, що нею прокляті поети. Прокляті або врятовані. Бож над хаосом людського і над незбагненним *не-порядком* божеського тріумфує, хоча б на момент, порядок мистецтва — порядок поезії — не в "естетизаційному", але в найглибшому світотворчому сенсі. Ось розкішний "орієнтальний" образ (що нагадує мені образи Ельзи Ляскер-Шюлер), в якому Дафна-"я" є водночас і деревом, і поетом:

я випила плинну зорю  
на кожний мій палець  
сідає пташка з золотим горлом

Я вже згадував, що перед хланню заглади лірична героїня, часто в масці дерева-Дафни, мусить щось дуже важливе довершити, виконати завдання, наблизитися до мети. Майже завжди ця трудна робота символізована закінченням якогось предмета з народного мистецтва або побуту. Ось приклади з двох різних поезій:

ще писанку для гнізда  
на вітровій струні

.....

ще тільки виткати б це рядно  
і будь жорстокий Боже

Таке прямування до закінченого (як протилежність до перерваного) життя втілене особливо сильно в поезії, що переувляє казку про братів, які стали журавлями:

зернини маку  
з зерен пшениці  
шорстку солому  
щоб зібрати хліби  
дванадцять братів журавлями  
з північним вітром  
грудьми об шиби  
сорочки до світанку  
нашиваю криваві пацьорки  
кинути по сорочці  
щоб найменший не залишився  
з чорним крилом

В перших чотирьох рядках лірична героїня виконує земну-неземну роботу збирання хліба поезії — добування мрії з буденщини, що з неї добрі господарі вже хліб щоденний вимолотили. В корпусі твору вона висловлює віру, що мистецтво — оцей хліб, потрібніший від хліба — має магічну силу спасати так, як саму Дафну порятувала метафора. До речі, такі образи як "з північним вітром" або "грудьми об шиби" дозволяють нам здогадуватися, що небезпека, яка чигає на братів, це історично-конкретна, болючо присутня небезпека.

А ось уже цілком таємниче завдання, втілене в одній із найкращих мініатюр збірки — в поезії, що насичена есенцією староукраїнських вірувань. Лірична героїня мусить "підняти" чорну магію демонічного — отруту людського страждання — білою магією поезії; можливо йдеться тут загально про сліпий хаос трагічного, а можливо, специфічніше, про "земну рану" незагоєного кохання:

рану  
поєну мухомором  
гумус пороків  
на вовчі ягоди  
освятити

Такі образи кінцевого завершення в майбутньому, що творять сильний мотив своєрідних магічних завдань, — часто протиставлені образам минулого, що рівнозначне з самозамкненою статичністю, бездіяльністю, мертвою закінченістю, яка не має сили збудитися в сучасному:

закам'яніти б як ви  
предвічні скульптури  
як ви свідчити

Така метаморфоза була б втечею від болю в камінне — втечею, куди ганебнішою, ніж притулок у шелестінні дерева, — якби не останній рядок цитати. Хоч скульптури свідчать без болісних переживань, вони все таки примушені *свідчити*, як примушені свідчити історія, мистецтво, поезія. Свідчити чому? Розгубленому хаосові людського? Байдужій жорстокості божеського? Можливо, що свідчити — це остаточне завдання поезії.

Дафна-поетка — це Дафна-жінка. Тільки як поетка і як жінка одночасно лірична героїня може сказати:

море гналося і перегнало  
на моїй плоті тисяча пальців  
зачаття бога

Саме як поетка і як жінка одночасно вона може сказати:

літо вливається  
в моє дозрівання  
спокійною флейтою  
подивилося  
в вічі жорстокости  
полонило її як полонить  
картина з вагітною жінкою

В цій поезії говорить до нас якась глибинно *інтенсивна* жіночість — жіночість літа, дозрівання, вагітності. Одначе ця жіночість передана не тільки засобом поезії, що на сторінці перед нами, але й засобами інших родів мистецтва: адже літо вливається флейтою, а вагітність зображена на картині. Отож, не тільки жіноче дозрівання само собою, але жіноче дозрівання в мистецтві й через мистецтво (досвід уже не естетизований, а глибинно поетичний) може полонити жорстокість Аполлонову чи світову лагідним насильством любовних перетворень.



Дафна-поетка-жінка це маска для індивіда, що живе в нашому часі й у нашому просторі — маска для Віри Вовк не тільки як автора цієї книжки, але й як особи. Ми наново починаємо вчитися, що людину від автора відірвати не можна. Віра Вовк — жінка, поетка, українка-чужинка — стає кимсь іншим у Дафні, як Дафна стала чимсь іншим у дереві. Але в кінцевому взаємному дзеркаленні, Дафна стає Вірою Вовк: з допомогою міту Віра Вовк себе від себе віддаляє, щоб поглянути на себе як на жінку, як на поетку, як на українку-чужинку з далекої темпоральної перспективи, неначе другим кінцем далековиди. Отож, і не дивно, що в головне тематичне річище збірки впливають "меандри" з образів України, Західньої Європи, Південної Америки — цінні уламки якоїсь автобіографії. Вони посилені часто повторюваними мотивами мандрівки, а навіть вигнання, чи то в коротких образах ("дикі гуси"), а чи в цілих поезіях. Врешті, контрольний образ меандра натякає на духовні й фізичні мандри на різних рівнях, у сферах дії різних масок. Віра Вовк — вигнанець із батьківщини; але також поетка, для якої "вигнання" це здорова, а можливо й доконечна обставина; але також Дафна, що втікає; але також *мисляче* дерево — чужинець у щільно замкненому крузі природи.

Мандрівникові хочеться, нарешті, зупинитися, бути в себе вдома, стати частиною чогось і духовно його освітити:

витрясти б на порозі  
пісок континентів  
роззути кайдани шляхів  
добути з грудей  
рожеву лялечку

Та проте, в абсолютній одвертості космосу долом дереву-мандрівникові може стати тільки ритуальний жест — оборонне, земне слово, що ще не вимовлене устами поета, що покищо залишається в первинній, самозамкненій тверді самої землі та її таємничої мови. А для такого трофея треба навіть не боятися можливості стати вигнанцем-Кайном:

коли дорога тятивою  
паломництво і танок  
мандрівник мачає  
заграву в колодязях  
хмари серед веронік  
корінням та пільним димом  
несе з його рук  
кладає камінь між брови  
щоб мати єдиний жест  
одне слово

Напруження шляху (символізоване образом Аполлонової зброї) створює протиставлення й синтези: в другому рядку протиставлення поганської й християнської вір, а водночас парадокс творчого життя і (тим не менше), парадокс смутку й радощів меандрів-мандрів емігранта; між третім і сьомим рядками бачимо синтезу гори й низу, духовного й земного буття.

З однини гордого (навіть своєрідно романтичного) індивіда-вигнанця лірична героїня стає складовою частиною множини гротескового

карнавалу — якогось моторошного "кривого танцю" — отари комічно-патетичних у своєму відчуженні чужинців, що їхня відчуженість хвилинно відображена в хвилях часу (звертаю увагу на субтильне пересунення точки зору з зовнішнього "вони" на внутрішнє "ми"):

по мості йдуть  
тисяч сандалів  
у хвилях віддзеркалені  
ноша та звичай  
всі оглядаються  
то нам на голови настромлено  
вінки  
на глум і сором  
з запалених свічок

Чи вінки з запаленими свічками мають натякати на ворожбу купальської ночі: чи майбутня доля вигнанців і поетів — завжди залишатися в відкритих просторах своєї іншости?

Кода збірки, що її вже треба називати не збіркою, а суцільним циклом — це сильно висловлене бажання визволення: від зелених кайданів дерева? від добровільної самотности зречення? від особистого спогаду, що паралізує? від розстаннього прокляття емігранта? До цієї нагальної молитви про визволення приготує нас кілька поезій при кінці циклу. Наприклад, своєрідне почуття гноблення (і пригноблення) в передостанній поезії неначе підсумовує різні мотиви "Меандрів": Дафни-дерева (лук сонця), Дафни-жрекині (татуйовані кобри), самотньої жінки-поетки (лиця темних гортенсій, що в моїй свідомості перегукуються з віршем Теліги "Вірність"), самотньої жінки-емігранта (дикі гуси), а можливо навіть дванадцятьох братів-журавлів і тих, кого вони в відповідному творі символізують (тюремні мури):

сутінок напинає  
останній промінь на лук  
в душі дикі гуси  
об мури тюремні  
.....  
наче б чули  
татуйовані кобри  
у танці в кутках кімнати  
руки із шиб  
лиця темних гортенсій

В маломовній молитві — своєрідному ритуальному виклику, що закінчує цикл — у дивний візерунок сплітаються мотиви еротики й віри, і то віри специфічно християнської (золоте світло на тлі ікони); безумовно, цей твір стоїть куди ближче до поезій-молитов святої Терези, ніж до грецьких пеанів:

глину суху  
цю плоть мою  
тлом ікони

розчини світлом  
спали всі запони  
моєго ества

Молитва про містичну метаморфозу — про визволення не тільки від дерева, але й від людинотворної глини — може здаватися аж надто легкою розв'язкою глибоких питань, що тривожать нас у циклі. Але, на мою думку, в цій поезії йдеться не так про містичне заперечення тіла, як про *піднесіння* глини до духовних висот, про остаточну синтезу гори й низу, що в ній земля тіла стала б ще ближче до своєї суті. Слід пам'ятати, що ця молитва звернена не тільки до юдео-християнського Бога, але одночасно й до Аполлона. Щобільше, Аполлон виступає тут уже не як жорстокий бог, а як жаданий коханець, бож людське кохання і поезія перемогли божеську пристрасть. Можна сказати, що містика молитов черниць-наречених тут заземлена, переуявлена глибинно земною уявою.

Щодо поєднання Аполлона з юдео-християнським Богом — це трапляється не вперше в циклі. Нагадую, що коли Дафна втікає від Аполлона, за нею біжать дзвіниці. В іншому творі ми зустрічаємо двозначно адресований вигук "і будь жорстокий Боже". В ще одній поезії, при кінці циклу, ангел і чорт "важать серця тягар" — серця, що натружене небезпечним коханням. До таких місць треба додати надиво численні образи з християнського церковного обряду.

Читач Віри Вовк аж ніяк не здивується. Поєднування трудного таланту поезії з глибокою, трудною вірою, що її доводиться *виборювати* — це одне з найголовніших філософських зацікавлень поетки, вперше повно виявлене в ранній збірці "Елегії". У згаданих уже "Вітражах" воно стоїть на межі якоїсь шатобріянівської естетизації католицизму. А ось у "Меандрах" воно висловлене особливо глибоко й мистецьки успішно. Повторюю цитату:

сумнів нас не береться  
беруться ступні святині  
їх слід вигравати мов битву

Прокляття-кохання жорстокого бога разом із терновим-лавровим вінком поезії вимагає такого ж несамовитого напруження енергії, що й змагання Якова з ангелом за автентичну віру. Позірно хаотичний неспокій таких глибоких переживань — можливо, страх перед ними — перекритий провізоричним порядком мистецьких форм, як позірний хаос самої книжки "Меандри" оснований на вкритому порядку, що "меандром" веде цей цикл до незабутнього враження єдності і коронує повільний, але впевнено-рівний шлях поетичної творчості Віри Вовк.

### З нагоди виставки картин Василя Курилика в Вінніпезі

Від 10 жовтня до 23 листопада в Вінніпезі відбулася виставка картин Василя Курилика. Показано 51 твір. Картини походили з музеїв Вінніпегу, Гамільтону, Торонто, Монреалю й Кінгстону, а також з дев'ятох приватних збірок у Канаді. Організували виставку два куратори — Елізабет Лерґ і Шерлі Маділл з Вінніпезької мистецької галерії, але відбулася виставка не в цій галерії, а в Осередку української культури і освіти. До виставки видано — дбайливо й технічно задовільно — каталог, що включає вступ директора Вінніпезької мистецької галерії Роджера Селбі, другий вступ — дирекції Осередку, статтю Лерґ і Маділл, що має назву "Есей", документований список показаних творів, портрет мистця, 7 кольорових репродукцій його творів і 9 чорно-білих. У каталозі не сказано, але можна думати, що виставку zorganizовано в третю річницю з дня смерти Курилика в листопаді 1977 року. (Нагадуємо, що народився він 1927 року). Це, очевидно, данина Манітобі своєму видатному синові. (Курилик народився в Алберті, але дитинство провів у Манітобі). Але цього в каталозі не підкреслено, і цю скромність можна тільки вітати.

Крок цей — організація виставки — дуже потрібний. Курилик — один з найоригінальніших, найсвоєрідніших мистців другої половини нашого століття, — чи розглядати його на тлі українського малярства чи включати його до малярства канадського, — а належить він до обох. Корячися тому, що він уважав за Боже покликання, з упертістю генія він усе життя йшов власним шляхом, не влягаючи моді. Тоді, коли панівним напрямом був відхід від об'єктності в мистецтві і зосередження на технічно-малярських експериментах і проблемах, він цупко тримався засади мистецтва оповідного, повчального, світоглядово цілеспрямованого. Так, навіть незалежно від своїх психологічних, а часом і психопатологічних проблем, він мусів пройти свій шлях мистцем-одинаком, поза школами, котеріями і базарами сучасного мистецького життя. Тому в музеях його праць до болю мало, більшість розкидана по приватних збірках, що часто належать людям, від мистецтва далеким. До того ж навіть ті, що є в музеях, досі як правило не виставлялися, — за багато відвідин монреальського й торонтського музеїв автор цих рядків ні разу не бачив ані одного твору Курилика виставленого. Щоб побачити зразки Куриlikової творчості — і то в першорядній колекції, треба було їхати до Ніягарської галерії М. і О. Колянківських з її залєю може найвищого досягнення Курилика — серії

"Страсті Христові". (Чи в ігноруванні праць Курилика великими музеями винна тільки своєрідність його творчого шляху чи також дискримінація зухвальця, який ніколи не зрікався ні своєї українськості, ні свого селюцтва, — судити не могу).

А треба сказати, що навіть, коли лишатися чужим наративно-моралізаторським настановам творчості Курилика, коли підходить до його картин з погляду суто формального, — Курилик виступає зіркою першої величини. Не підлягає жадному сумніву, що він виробив свій власний і дуже цікавий стиль. Серед сотень праць його сучасників картину Курилика пізнаєш одразу. Легґ і Маділл слушно випинають його зв'язок з Бреґелем і Босхом, Вільямом Блейком і німецькими романтиками типу Каспара Давіда Фрідріха. (Натомість важко погодитися з паралелями між Куриликом і пропаґандивною творчістю Кете Кольвіц або картинами прерафаелітів, які як правило були зафарбованими малюнками великого розміру і то з виразною стилізацією). Із сучасників Легґ і Маділл посилаються на сюрреалізм Джорджо де Кіріко, і справді є подібність у використанні реалістичних деталей для передачі ніби надприродного. Але Курилик був сюрреалістом особливого типу. З одного боку, він не фотографував дійсність, а схематизував і спрощував її, з другого боку, він рідко вдавався до довільних комбінацій ніби фотографічно відтворених речей, як це робив Рене Маґріт та інші сюрреалісти, з третього, він сміливо впроваджував у свої картини елементи етнографізму, релігійної традиційності символічного й навіть алегоричного характеру. Нарешті, не можна зрозуміти формального обличчя Курилика, якщо не згадати про риси примітивного, наївного малярства, хоч ніколи не був він примітивістом типу Анрі Руссо або примітивом (хоч і яким талановитим) типу Никифора з Криниці.

Це не закид упорядникам виставки і авторам "Есею". Виразне завдання цього останнього — не синтетична характеристика всієї творчості Курилика, а принагідні завваги, призначені на те, щоб полегшити відвідувачам виставки розуміння виставлених творів. Картини Курилика справді потребують такого коментаря, — з їхньою значущістю деталей і містичним прозиранням крізь видиме в незриме. І це завдання "Есей" виконує.

Але тут ми приходимо до обмежень виставки й її каталогу. Як уже сказано, це — данина Манітоби її маляреві. Але Курилик виріс далеко поза це мірило. Він належить Україні і Канаді, і, мабуть, я не помилюся, коли скажу, що він переростає й цю мірку. Чому б Вінніпезькій мистецькій галерії й Осередковій української культури і освіти не взятися за амбітніший плян, наприклад до п'ятиріччя з дня смерті мистця, 1982? Потрібна широка *ретроспективна* виставка, не випадковий 51 твір. Потрібно, щоб ця виставка не

обмежилася на Вінніпегу, а об'їхала принаймні Торонто, Монреаль, Нью-Йорк і Чикаго. Потрібний на цю виставку великий, докладний каталог з репродукцією всіх виставлених творів. Потрібна в ньому повна бібліографія важливіших писань про Курилика.

Завдання ці не легкі. Обліку картин Курилика взагалі не існує. А є вони не тільки в Канаді. За моїми — щоправда — неперевіреними відомостями є вони в Ітаці, Нью-Гейвені, Нью-Йорку. А чи нема їх в Європі, зокрема в Англії, де якийсь час перебував маляр? Нема в каталозі ані словечка про твори Куриликові в Ніягарській галерії, ані про такі її високоцінні видання, як "Страсті Христові", 1975, або "Українські піонери", 1980. Не знати, чи це випадок, чи наслідок політичних незгод. Але велика ретроспективна виставка Курилика повинна стати понад ці незгоди чи приватні егоїзми. Так само бракує в каталозі згадки про — хай контроверсійне — трактування творчости Курилика в писаннях Леоніда і Лариси Олексійчуків. І знов не знати, чи це тому, що автори "Есею" не читають по-українськи, а чи тому, що ці писання для них надто спірні. І тут знов потрібне подолання приватної цензури й накидання тих чи тих, мовляв, обов'язкових, поглядів.

Таких технічних, ідеологічних і психологічних перешкод можна налічити багато. Але, якщо вже тепер, не відкладаючи, вінніпезький Осередок створить центр куриликознавства, коли він відважно візьметься за створення свого роду єдиного "національного фронту" навколо творчости мистця, безоглядно виходячи поза межі суто вінніпезькі, ба навіть суто манітобські, можна буде багато зробити. Вінніпезжани, — і з Осередку і з галерії, — чи беретеса сягати так далеко, працювати так перспективно, довести до логічного кінця Вами ж по-піонерськи розпочате?

Наприкінці одне зауваження далеко вужчого характеру. Виданий каталог двомовний, український і англійський. Український текст, особливо в перекладі "Есею", фатально безграмотний. Багато речень просто не можна зрозуміти. Ось один приклад: "Мистці, які турбувалися і звертали увагу на суспільний занепад і несправедливість — Бругель, Бош, Кеті Коловіц, англійські Пре-Рафаеліти, Вілліам Блейк і Гойа — всі вони застосовані в різних композиціях Курилика". Мало не кожне ім'я тут перекручене. Бругель став Бругель, Босх — зробився Бош, Кете Кольвіц потерпіла найгірше. Але що це все взагалі значить: мистці застосовані в композиціях? Бідні мистці! Бідні композиції!

Це, звичайно, виправити можна було б, не чекаючи на рік 1982. Віримо, що в вінніпезькому Осередку є не одна людина, що вміє писати по-українськи. І логічно.

*Юрій Шевельов*

# Про церкви Радослава Жука

Ю. Ш.

Не хвалюся тим, — навпаки, шкодую й журюся, — але за мало не тридцять років мого життя в Нью-Йорку я ні разу не спромігся поїхати на Союзівку, лісовий маєток для гостей Українського народного союзу. Історична подія ця, що сталася 26 травня цього року, не ознаменувалася ніяким урочистим відзначенням. Не було транспарантів на мою честь, не зустрічала мене делегація, не здвигнено тріумфальної арки. Але спонукою моєї візити таки була споруда. Порівняно нова Святотроїцька церква, спроєктована Радославом Жуком. Я чув оповіді про неї, і виявилось, що прощу до неї таки варт було зробити.

Це не була моя перша подорож до церков. Був рік, коли я об'їхав майже всі собори Англії, норманські, готичні й новітні (Ковентрі). Іншим разом це були — менше земні, а більше відземні — собори Франції. Новаторські церковні споруди Ле-Корбюзьє, каплиця в Роншані коло Бельфору й монастир Діви Марії під Ліоном спонукали мене пройти не один кілометр пішки узбіччями обсаджених вербами французьких шляхів. Капличка, оформлена Люїзою Невелсон при Святопетрівській церкві в Нью-Йорку належить до місць, куди я йду, коли потребую душевного миру й злагоди. Але попри чуда старих соборів і абатств, попри дива новітніх експериментів особливий чар для мене завжди мали новочасні церкви, які по-новому, творчо сполюгали на традицію. Кажу тут, ясна річ, не про механічно-спекулятивні комбінації, наприклад, заялжених елементів готики з конструкцією модерного літака (я натякаю на потворну каплицю Американської академії повітряних сил у Кольорадо-Спрінгс, спроєктовану фірмою Скідмор, Овінгз і Мерріл, об'єкт масового організованого й неорганізованого туризму), а про споруди, позначені особистістю й творчим талантом.

У своєму творчому *credo*, адресованому конгресові СКВУ 1975 року, *urbi et orbi* й друкованому в багатьох канадських газетах, Радослав Жук радив розрізнати "творчу культуру", "історичну культуру" і "фолкльор". Під творчою культурою він розумів "індивідуальні твори і спосіб життя, які відповідають обставинам і потребам сучасности". Історична культура — для нього "колишня творча культура, яка відповідала обставинам і потребам минулого". Фолкльор, нарешті, — і тут автор може

несправедливо гіркий — "це один з аспектів історичної культури, який через нескладність анонімних творів був легкий до наслідування і через те став природною частиною щоденного життя широкого загалу аграрного суспільства". Звичайно, фолкльор не конче нескладний і не конче аграрний. У суті речі "фолкльор" тут тільки маска. Жук виступає проти культурного примітивізму й заперечення живої, новаторської творчости, що характеризують більшість української еміграції. В дійсності фолкльор теж може бути творчий і новаторський, не зважаючи на свій масовий характер. І в фолкльорі зберігаються елементи того, що Жук назвав історичною культурою. Він був ближчий до істини, коли, виступаючи на конференції канадських і американських працівників архітектурних шкіл, не перед представниками українських громад, казав:

Тільки культури в занепаді, яким бракує творчих життєвих сил, вдаються до повторення поверхових аспектів свого колись великого минулого. Справжня, жива архітектура перетворює істотне в традиції свіжо, винахідливо й значущо.

Це перетворення є, здається мені суттю творчої діяльності самого Жука, яку я бачив як синтезу його творчої культури, історичної культури і... хай він мені дарує, — "фолкльору", де в поєднанні трьох ідеться не про поверхові аспекти, а про сутності і де провідним чинником у поєднанні є саме творча культура, себто іновація, себто сучасність, себто те, що в короткому нарисі принципів своїх мистецьких шукань він назвав вписаністю своїх споруд в географічний, північноамериканський, і часовий — друга половина 20 сторіччя — контекст.

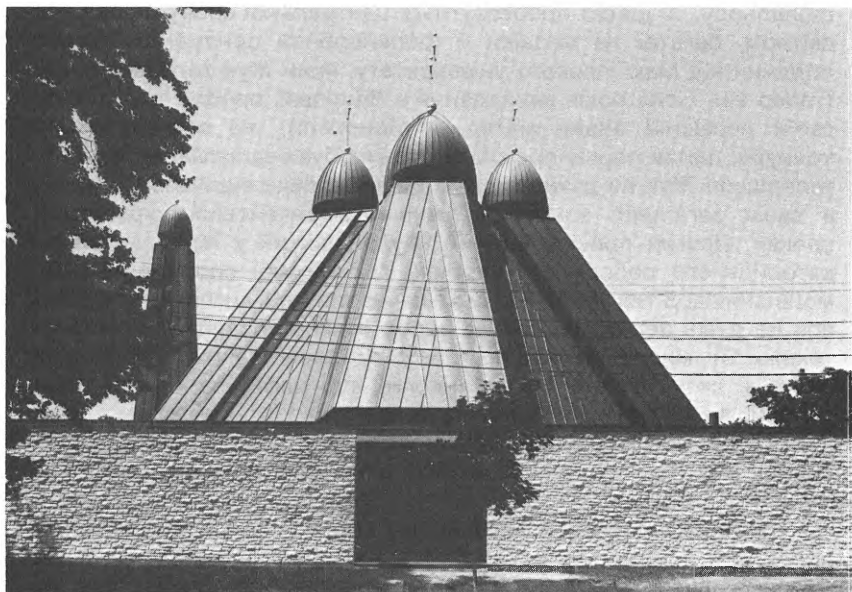
І це було спонукою моєї подорожі до Союзівки, — не на танці й забави, а на зустріч із його Святотроїцькою церквою.

Перед тим я бачив на власні очі тільки одну Жукову церкву — Пресв. Євхаристії в Торонто на горбку над Доном. Церква та зацікавила мене всередині і захопила своєю зовнішністю. (Всередині вона безнадійно зіпсована зовсім не відповідним розписом). Виведена на горбку над потоком, оточена світлосірим квадратом муру, вона росте, ніби з того муру, темносірим похилими площами оксидизованої міді, ніби піраміда, але замість пірамідного схрещення площин у куті, вона вивершується п'ятьма банями, чотири наріжні, одна центральна. (Окремо, в одному з кутів загороди височить понад церкву осібно поставлена дзвіниця з такою ж вежею-банею). Маштаби неспівмірні, — торонтська церква розрахована на 400 осіб, — але в цьому накопиченні бань, що туляться до осередньої, є щось спільне з київською Св. Софією, не такою, як вона виглядає тепер, у мазепинській перебудові, а такою, як її реконструюють для часів Ярослава





*Церква Св. Йосипа — Вінніпег*



*Церква Пресвятої Євхаристії — Торонто*

Мудрого, дарма що стіни її, київської Софії, були вертикальні, кількість бань далеко більша, а самі бані присадкуватіші. А з другого боку, дещо видовженіші бані, ширші від тих веж, які їх тримають, а головне сама ідея церкви-фортеці ведуть мою уяву до іншої доби — козацького барокко, включно з оновленою Великим Гетьманом Софією, хоч і там не знайдемо похилих стін, що ведуть зір догори і до осередку, до центральної бані, яка несе найвищий центр. Такі стіни стали можливі тільки в нашу добу сміливого використання сталі й будівельних машин. Так твориться неповторність цієї церкви, з двох традицій, помножених на сучасність, творчо перетворених, приналежна до Канади і до другої половини 20 сторіччя.

Торонтська церква — не перша Жукова. Не кажучи про дві найраніші, що лишилися в креслярських плянах, будвши студентськими проектами, торонтська церква має чотирьох попередників. Сама вона 1967 року, а 1963 року збудовано Жукового первака, Святомихайлівську церкву, маленьку, на 150 осіб, у Тіндалі в провінції Манітоба. 1964 року народилися дві церкви в Вінніпезі — Пресв. Родини, на 450 осіб, і Св. Йосипа, такого ж розміру. У Трансконі, коло Вінніпегу, 1966 року збудовано Святомихайлівську церкву, теж на цю кількість вірних.

Перших двох, запроєктованих, церков, природно ніхто не бачив. Одна (1956) була призначена для Монреалю. Судячи з опису, вона була ближча, ніж будь-яка інша до, власне, фолкльору, з ідеєю прямокутної центральної споруди, залитої світлом, багатої на мозаїки й фолкльорний орнамент. Проект, поданий від МакГілського університету, який Жук тоді закінчував (тепер він, після років викладання в Вінніпезі, професорує таки в своїй первісній альма матер у Монреалі), на всеканадський конкурс, дістав першу премію. Що він не був реалізований, думаю, теперішній Жук не дуже шкодує, бо він далеко відійшов від нього в своїй загальній концепції північноамериканської української церкви. Другий проект, єдиний неукраїнський у Жука, — римокатолицького собору в Ліверпулі, грандіозної споруди на 3.000 молільників. З тих креслень, що я бачив, він мені виглядає модерно, але не дуже церковно, хоч і в ньому можна побачити поєднання техніки й мислення нашого часу з ідеєю таких англійських соборів, як у Чічестері або Лінколні, що діють не так поривом догори, як масивністю й міцністю свого виростання з землі. Цей проект був виготовлений як кінцевий у студіях у Массачузетському інституті технології, де Жук викінчував свій архітектурний вишкіл.

Щодо тих чотирьох церков, що постали між студентськими проектами й торонтською церквою, я в гіршому становищі. Бо їх можна бачити, але я не бачив. Говорити про архітектуру на

підставі фотографій, річ непевна. Тривимірна архітектура пізнається в русі навколо неї, в погляді з різних віддалей, у відчутті матеріалів. Нічого цього фотографія не віддає. Тому про них лише кілька слів, і може зовсім хибних. Найменш оригінальною, судячи з світлин, виглядає мені трансконська церква, що нагадує мені т. зв. Ватиканську церкву, вибудовану 1958 року на території міжнародної виставки в Брюсселі за проектом Поля Рома (так само як є деякі елементи спільності між формою даху ротонди над вітарем цієї церкви й даху веж церкви св. Йосипа в Вінніпезі). Найдавніша церква, Тіндальське маля, ніби провіщає в мініатюрі концепцію тандербейської й союзівської церков. Виздвигнута серед пласкої прерії, вона поступовим піднесенням даху над нефом ніби готує до стрімкого вибуху в височину над вітарем. Форма цієї вежі, що могутньо стверджує скок угору з площини, нагадує пізніші мури торонтської церкви, але в тіндальській церкві, спорудженій самими парафіянами з місцевих матеріалів, ще нема застосування сучасних технологічних можливостей.

Дві вінніпезькі церкви, скільки можна судити з фот, — найтрадиційніші серед Жукових. Це не "кутастий" Жук, започаткований у Тіндалі й розвинений у пізніших церквах, а "круглий". У церкві Пресв. Родини дах над безвіконним нефом підноситься поволі, як у тіндальській церкві, але завершується символічною, мабуть, трійкою заокруглених веж-арок, увінчаних хрестами, звідки яскраве світло спадає на вітар, протиставляючи його півтемному нефові. Церква Св. Йосипа п'ятибанна, бані прозорі — відкриті, з м'яко заокругленими дахами. Маємо тут рідкий у Жука плян форми видовженого грецького хреста в середині церкви, але вибір тут йому не належав: він виводив церкву на вже збудованому підвалі. У церкві Пресв. Родини форма — трапеції (як у вюрцбургській церкві Св. Альфонса, за проектом Ганса Шеделя, 1954), що ще більше стверджує спрямованість усієї церкви до її літургійного і архітектурного осередку — вітаря.

Найбільше я шкодую, що не бачив церкви Чесного Хреста в Тандер-Беї (Онтаріо), розрахованої на 350 вірних і закінченої 1968 р. Трикутня всередині, з приглушеним світлом, з сосною облямівкою, вона драматично вистрілює в небо своїми п'ятьма пірамідальними вежами й найвищою, передньою й центральною шостою. Стіни з цегли, дах, схоплений сталеву рамою, з асфальтованого гонту. У пласкій і рідко залюдненій місцевості цей вибух одуховленої матерії, як здається з фот, мусить справляти враження небесного об'явлення, візії апостола Павла.

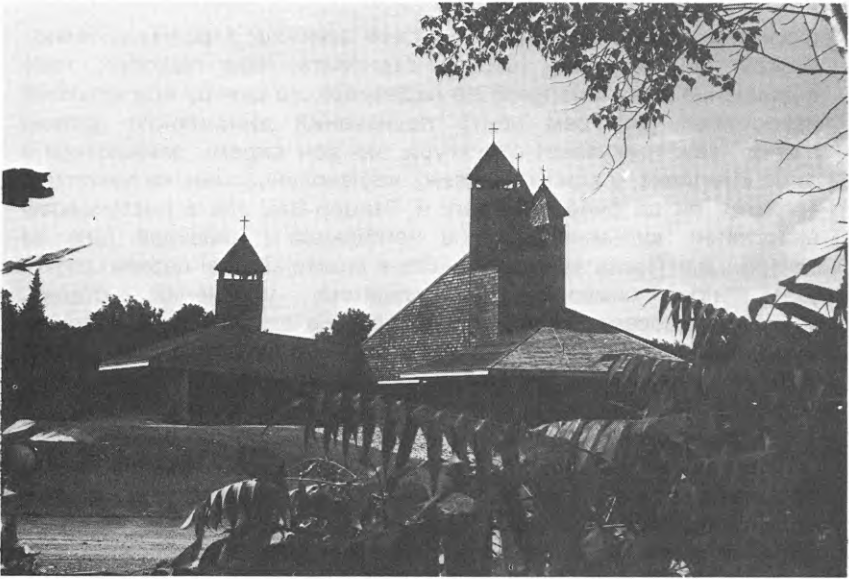
І тут ми повертаємося до союзівської церкви. Але це вже 1976 рік, і між нею й її попередницею залягає вісім років без жадної збудованої в ці роки Жуком церкви. А можна собі уявити, скільки



Церква Чесного Хреста — Тандер-Бей

за цей час постало нових церков трафаретних, бездушних, бездумних, безтворчих, у тисячний раз перекопійованих з не завжди дуже вартісних оригіналів. Тут, мабуть, ключ до Жукового гнів-ного виступу проти того, що він умовно назвав "фолкльором", а що в дійсності є провінціалізм. Від Нью-Йорку до Тихого океану. Звідси його обвинувачення в тому ж виступі про те, що "більшість правдиво творчих одиниць відкинена поза межі організованого життя і творить для неукраїнського суспільства; ... більшість молодого українського суспільства живе духово й фізично неукраїнськими культурами".

Що Жукові з того, що він визнаний міжнародно, що статті про нього й його церкви з'являлися в таких журналах, як "Architectural Forum", "The Architectural Review", "Christliche Kunstblätter", "American Institute of Architects Journal", "Progressive Architecture", "Architecture Canada", "Habitat", "Canadian Geographic" та ін., не кажучи вже про газети, — що його виставки відбувалися по багатьох канадських і американських культурних центрах, — коли він хоче творити *українські* церкви, а для цього треба попиту на них від української еміграції! Усі ми добре знаємо, скільки українців з походження служило і служить чужим культурам. Одні з них у цьому конфлікті цілком відходять від усього українського, інші, як от Архипенко, не заперечують своєї українськості, але працюють у Парижі й Нью-Йорку не тільки



Церква Пресвятої Трійці — Кергонксон, Н. Й.

географічно, але й духово, не мавши ніяких замовлень і майже ніякого зацікавлення серед українців. Тепер, посмертно, видаємо про нього монографії й присягаємося, що він наш, а нам його не дають. Неправда. Не нам його не давали, а ми його не брали. Але Архипенко мав замовлення від чужих. Чи можна сподіватися, що чужі замовлятимуть Жукові українські, глибоко українські церкви? Може американець Дейвід Мортон писати, що Жукові праці "ілюструють один з рідких прикладів, коли геометричної форми вжито послідовно, з витонченістю і вмінням, не заради її самої, а на службі традиції, ідеї й застосування" ("Progressive Architecture", жовтень 1978. Підкреслив я), але ціною повної "американізації" архітектура Жука мало б бути саме занедбаня "традиції", бо традиція ця українська. Американський фахівець може її схопити, але він не офірує їй традицію свою, американську.

Але таки до союзівської церкви, де я можу говорити про власні враження, спереду, ззаду, з боків, зблизька, здаля, згори, ззовні і зсередини.

У протилежність попереднім церквам Жуковим, степовим або міським, це церква лісова. Вона ніби вбудована в невеликий горбок на широкій лісовій галявині, нижче від рівня самої Союзівки. Мабуть, тому тут вибрано не форми, що вдираються в оточення і протистоять йому як у Тандер-Беї й Тіндалі, і не круглі

форми, що вміщують церкву в міське довкілля, а форму спокійну, заокруглену в пляні (церква становить ніби півколо); тому підвищення даху в напрямі до надвітарного центру йде кількома наворотами, але сам центр позначений динамічною групою п'ятох веж трикутної структури, що хоч окремі, зливаються в один комплекс, у єдність. Ці вежі, нерівної височини, не покликані вражати, як це було в Тіндалі й Тандер-Беї, але в поступовому наростанні, кульмінованому в найбільшій і найвищій (але не центральній! Певна асиметричність є іновацією цієї церкви), разом узяті ніби символізують спокійний, упевнений, сталий, внутрішньо-зосереджений рух догори. Не драматизм, а спокійна мудрість глибокої віри — такою я бачу цю церкву, в цьому сенсі відмінну, я сказав би, зрілішу від усіх попередніх церковних праць Жука.

Звідси теж нова гармонія з навколишньою природою: стіни, крім однієї, не скляні, але між стіною й дахом вузький розріз відкривається на довільний ліс, ніби включають його в молитовний простір. Одна стіна цілком скляна і відсувається. Спричинилася до цього практична потреба. Восени й зимою громада вірних не перевищує 275 осіб, і це є простір, що півколом оточує вівтар. Але влітку, коли Союзівка заповнюється гостями, громада зростає і, коли скляну стіну відсунути, на відправі може бути до 900 осіб. Але поза цією практичною потребою певної гнучкості, думаю, грало свою роль й бажання не протиставляти церкву її природному оточенню, а гармонійно їх поєднати. І це друга функція розсувної скляної стіни. П'ять центральних веж урівноважені шостою, що завершує галерію півкола. Це дзвіниця. Але характеристично, — проти міського звичаю (і, мабуть, у згоді з традицією сільських дерев'яних церковок), вона нижча від центрального комплексу веж. Бо її функція — не конкурувати з піднесенням центру, а його вирізняти.

Усередині найперше впадає в око, що більшість трямів, на яких тримається і з яких складається стеля, йдуть не поземо, а підвищуються в напрямі вівтаря, що під п'ятірним сузір'ям веж; а самі вежі, бачені зсередини, завершуються дерев'яними трикутниками, що теж творять ритм руху догори, — згадаймо хоч би церкву міноритів у Регенсбурзі. Це принцип — оскільки дозволяла тогочасна техніка — соборів і церков готики, безнастанне д'гори, *excelsior*, але тут ефекту готики досягнуто без найменшої її стилізації, що зокрема виявляється і наскрізним підкресленням фактури дерева, навіть там, де колони металеві, а тільки пофарбовані під дерево. Матеріалом готики, як відомо, був камінь і тільки камінь. Світло спадає на вівтар не просто згори, вертикально, а в розтини боків веж, між трикутниками, так що джерела світла майже не видно. А поза тим це звичайне денне

світло, без усяких вітражів чи кольорового скла, в повній гармонії з підкресленою *природністю* всієї церкви, навіть тоді, коли ця *природність* не справжня, а імітована (наприклад, величезні дерев'яні трями в дійсності, з міркувань заощадження, складаються зі стачаних кусників дерева; про металеві колони, що грають роллю дерев'яних уже була мова\*). Єдине "неприродне" в середині церкви — це цементові колони вздовж стін, що тримають вагу бічних частин даху. Але вони на периферії церкви, і їх сіризна не впадає в око. Помічає око радше центральні колони, що тримають сузір'я веж. Вони ж таки оформляють лінію розмежування вірних і вітваря.

Церкву можна бачити здаля й згори, від Союзівки. Але вона не виглядає виграшно звідти, — здається пласкою й сіро-брунатою, вежі зливаються в одну. Думаю одначе, що це не недогляд, а наслідок тієї ж засади "природности", — церква розрахована не на драматичний ефект, а на єдність з оточенням. Тому й стіни зовні викладені тьмяного кольору гонтом. Це ідея всякого подиху, що хвалить Господа. Не тільки людського, а й навіть рослинного.

Всередині церква ще не зовсім закінчена — бракує іконостаса, вітвар відкритий. На дзвіниці ще нема дзвонів. Місцевий священик отець Богдан Волошин нетерпляче очікує на іконостас, що закрие вітвар. Він каже мені, що римо-католицизм хоче, щоб молільники все бачили. Наш обряд, візантійський, каже він, кладе притиск саме на невидиме, не на знання й бачення, а на віру. З тих самих причин він не вдоволений розміщенням вірних півколом довкруги вітваря. Церква, каже він, першорядна архітектурно, але фатальна з літургійного погляду. — Я не беруся до релігійно-догматичних питань, він напевне знає це далеко краще.\*\* Але півкільне розміщення вірних здається мені частиною тієї ж концепції

---

\*Хоч мені кажуть, що ідея пофарбувати металеві колони під дерево — не Жукова. Що він і тут хотів "природности": лишити метал металом. Але що "природніше" в дерев'яній церкві: метал чи імітація дерева на металі?

\*\*Уже "Грамматика" 1705 р., київського друку, недавно опублікована К. Бідою, каже: "Так теж в справу духовних свѣцким будучи не вдаватися". Одначе дозволю собі вкинути тут заувагу про те, що круглі церкви були (поруч з типом базиліки) зовсім нормальні в ранньому й середньовічному християнстві. В Англії ще зберігаються чотири або п'ять таких, найвідоміші з них — Діви Марії в Лондонському Темплі і Св. Поховання в Кембріджі, але не чужі круглі церкви і візантійській традиції, взяти хоч би Св. Георгія в Тесалоніці. А союзівська церква в суті речі кругла, коли розсунути її скляну стіну і стає півкруглою лише тоді, коли ця стіна зсувається відповідно до зменшеного в холодну пору складу молільників. Виходило б, що і тут маємо не злам традиції, а відновлення давньої призабутої традиції!

"природности" церкви, і я радий, що бачив її без іконостаса. Поперше, фактура матеріялу, — дерева, — говорить мені більше, ніж перегорода іконостаса. Подруге, чи буде в нас маляр, що зможе в своєму розписі відтворити ту ідею "природности"? Чи не вийде, як у торонтській церкві, де розпис знищив внутрішню архітектуру? А ще, не дай Господи, може комусь спаде на думку розмальовувати або якось інакше ховати від ока й довколишні стіни всередині церкви? Це було б справжньою катастрофою.

Так, як вона є сьогодні, союзівська церква видається мені винятково гармонійним твором мистецтва і зовсім новим проявом у творчості Радослава Жука. Але попри цю її відмінність і "природність" вона має тисячі ниток, що пов'язують її з попередніми творами цього будівничого. А серед них одну я хотів би піднести на закінчення, що споріднює цю церкву з її торонтською посестрою. Зовсім відмінними засобами, але вона теж є церква-фортеця. Тільки церква в Торонто — міцний кам'яний замок, церква в Союзівці — нагадує дерев'яні фортеці Київської Руси. Звичайно, споруди ці, дерев'яні, не збереглися, але можемо мати про них уявлення з ілюстрацій тогочасних рукописів, наприклад т. зв. радзивилівського (кенігсберзького) літопису. І вежі на загинах дерев'яних мурів на цих ілюстраціях чимсь нагадують вежі союзівської церкви. Хоч, звичайно, там вони служили потребі оборони і не групувалися в п'ятірні сузір'я. В такому сузір'ї вони дістали зовсім іншу функцію, сказати б, одуховлену, просвітлену. Але може не випадково, свідомо чи не свідомо, Жук у своїх творах повертається до ідеї церкви-фортеці, — в наші часи, коли загрожена віра і коли загрожена нація? Хай мені вибачать наші католицькі й православні священики, але мені спадають на думку в цих обставинах, перед цією церквою слова з гімну Мартіна Лютера: "Die feste Burg ist unser Gott — Міцна твердиня — наш Господь". Символ цього є церква-фортеця.

Радослав Жук має й нецерковні твори, — Мистецьку галерію в Наягара Фолз, павільйон "Світ дитини" на монреальській міжнародній виставці 1967 р. (спільно з Джоном Шрейбером) та ін. Але тут мова йшла про церкви. Є також, серед церков, найновіша його дитина — п'ятибанна церква Св. Йосафата в Рочестері (штат Нью-Йорк), там, де з одного боку ще місто з його харчовими й мебльовими крамницями, а з другого вже поле, капустано-картопляні городи й вервечка тополь, — та про неї може іншим разом.



## У ТЕАТРАХ ДВОХ КОНТИНЕНТІВ

### РОЗМОВА З ЙОНАСОМ ЮРАШАСОМ

*Запитання:* Коли ви виїхали з Литви і за яких обставин?

*Відповідь:* З Литви я виїхав наприкінці 1974 року, на другий день Різдва, оточений поштою кадебешників на вокзалі, та ще кілька друзів не побоялися прийти. Це була дуже сумна картина, така, що назавжди залишиться в моїй пам'яті. Сипався лапатий мокрий сніг, ті кадебешники оточували щільним кільцем і чомусь тримали в руках торбинки, авоськи так звані, з порожніми пачками з-під тортів. А потім нас посадили до окремого купе, всю родину, а в сусідніх двох купе сиділи також кадебешники і всю ніч охороняли до Москви.

*Запитання:* Від Кавнасу?

*Відповідь:* З Вільнюсу ми виїжджали. Останні два роки я, вже без роботи, жив у Вільнюсі. З 1967 року, коли я взявся керувати Кавнаським драматичним театром, одним з найстаріших у Литві професійних театрів, від першого до останнього мого спектаклю була, так би мовити, конфліктна ситуація з владою, з цензурою:

---

Йонас Юрашас — провідний діяч литовського театру; тепер працює в американському театрі. Після кількох дуже оригінальних і цікавих робіт у театрах Нью-Йорку, Стамфорду й Провіденсу восени 1980 р. він дебютував на Бродвеї виставою, що викликала захоплення одних критиків (причому Клайва Барнза) і таке ж палке заперечення інших, вихованих на штампах бродвейського театру (напр., Волтер Керр, Джон Саймон). Ця блискуча й оригінальна вистава, що виросла з традицій підрядяньського експериментального театру двадцятих років, доби Курбаса, Меєрхольда, Таїрова та інших, була здійснена на матеріалі п'єси російського драматурга Ніколая Ердмана "Самогубець". Ердман (1902-1970), талановитий майстер гротескової сатири, автор "Мандату", поставленого 1925 р. Меєрхольдом, написав "Самогубця" 1930 року. Після вісімнадцятимісячних проб у тому ж таки театрі, проваджених усупереч нег'вативній оцінці п'єси Сталіном ("порожня і навіть шкідлива"), п'єса не була допущена до вистави. Скільки відомо, автор після того відійшов від театру й літератури.

На запрошення "Сучасности" Йонас Юрашас відвідав редакцію журналу. Подаємо розмову з ним.

кожен спектакль публіка сприймала як нове слово і шматок правди, наскільки її можна висловити в умовах сьогоднішньої Литви, і кожен спектакль зустрічала в багнети цензура. Ну, починаючи з апробування п'єси, яке часом тривало кілька років, особливо з сучасної литовської драматургії, і кінчаючи генеральними пробами, на які приходили гурти тих самих наглядачів і говорили, що цього не можна, цього не можна, того не можна; але в результаті якихось компромісів, викрутів, вивертів вдавалося пробити бодай один на рік такий спектакль, яким я справді можу пишатися до сьогодні, і реакція публіки була неймовірна, квитки розкуповували на деякі спектаклі за рік наперед, і навіть тепер дістав я вістку, що два спектаклі, які я поставив 12 і 11 років тому, ще йдуть у репертуарі й мають величезний успіх.

Почасти ще й тому, що про мене створився майже міт. Бо я був перший, єдиний литовець, якого випустили з родиною на Захід внаслідок просто прямого зіткнення лоб в лоб із владою. Мій останній спектакль "Барбора Радвілайте" Юозаса Грушаса — історична п'єса, любовна історія про литовську княжу родину часів польсько-литовської унії — я думав, що це буде просто собі литовська "Ромео і Джульєтта" безневинна. Але спектакль вийшов такий, за який мене звинуватили в дуже дивних речах — у надмірній одуховленості (що я вважаю за комплімент для себе), в націоналізмі й релігійності. Бо в п'єсі була використана легенда про італійського мистця, який, малюючи образ Остробрамської Діви Марії, надав їй рис Барбори Радвілайте. І так вийшло, що в виставі тема кохання стала темою волі, незалежного духу і, звичайно, національною темою. І, коли наприкінці опускався цей портрет, зала була електризована. Всі плакали, верещали, кричали — і це було надзвичайно. І щодо форми це була моя найвикінченіша вистава, і передусім у духовному розумінні. Цю виставу закрито на пні. Сказали, що ніколи вона не піде. Однак ось уже після того, як я поїхав, вони ще й тепер ставлять її, звичайно, в спотвореному вигляді, так би мовити, прибравши там усе це — "надмірну одуховленість" і таке інше. Проте всі знають, що там мало бути, і йдуть дивитися багато-багато разів.

Так ось, коли виставу заборонено, я написав відкритий лист. Це був перший такий документ у Литві і взагалі в Радянському Союзі — відкритого виклику владі. Я написав, що я не згоден з цензурою, що я вважаю обов'язком художника звітувати тільки перед своїм глядачем і глядач єдиний суддя, і я відмовляюся будь-що змінювати в своїх закінчених виставах. Це не був політичний, а суто художній документ, проте це сприйняли як нечуване зухвальство, і мене другого дня звільнили з театру без права працювати взагалі в будь-якій галузі мистецтва. Потім було два роки непевної ситуації. Міністер культури багато разів мене викликав,

умовляв змінити мій погляд і повернутися до театру, але я розумів, що після такої моєї витівки єдине, чого вони хочуть, — зіпхнути мене з тієї позиції, яку я зайняв. А позиція була така, що я загалом став своєрідним Подзеркальником.\* Люди приходили до мене додому, яких я ніколи не знав, — дисиденти, колишні політв'язні. Щось неймовірне почало діятися. Біля дому чергували постійно, й фотографували, й стежили за кожним кроком кадебешники. А тут дружину звільнили з роботи, я намагався знайти роботу нічного сторожа, ніхто не приймав. На щастя, друзі допомагали, — один був там скульптором, я став йому наче помічником, асистентом, каміння тесав — треба було прожити ці два роки. Це було все несамошите.

І почало таке варитися навкруги мене — клубок, якого я вже не міг витерпіти. Головне, зовсім не відомо було, що чекає на мене в майбутньому. Владущі говорили, що виїздити — це абсолютне безглуздя, ніхто не пустить, ви литовці, ви не євреї, і не думайте про це. Друзі мені також говорили, що це безглуздя, мене називали моральним самогубцем. (Якоюсь мірою теперішня вистава, що я здійснив, має паралелі з моїм життям. І не такі смішні, як у виставі). У цих обставинах — мене вже називали внутрішнім емігрантом — я вирішив стати справжнім емігрантом. Власне, мені підказали цю ідею владущі досить тонким способом. Мені дали зрозуміти, що краще мені, мабуть, випровадитися з родиною. Ми кинулися діставати виклики з-за кордону, ніхто не знав, як це робити, але кінець-кінцем ми подали прохання, нам кілька разів відмовляли, а потім раптом змінили рішення і сказали протягом 10 днів забратися. Так що я зустрів Новий рік уже в Відні, залишивши позаду себе все: друзів, театр, бібліотеку, загалом усе життя позаду, все, крім трьох валізок і кількох картин, які пощастило вивезти. Ми зупинилися вже, так би мовити, для нового життя в Німеччині, прожили в Мюнхені 10 місяців, потім переселилися до Америки в пошуках інших шляхів.

*Запитання:* Які були характеристичні риси в роботі Кавнаського театру, — його репертуар, стиль, творча метода акторів і режисерів, можливості експериментування?

*Відповідь:* Загалом до мого "владарювання" театр по війні був суто радянський, я сказав би, російського, радянського напрямку. В театрі власних традицій збереглося мало, за винятком хіба університетського театру у Вільнюсі, який існує там коло 400 років. (Це найстарший університет у наших краях — після Празького). Але вони грали там латинською мовою, так що це було особливе

---

\* Прізвище головного героя п'єси "Самогубець", який убачає єдиний вихід з безвиході радянського життя в накладенні рук на себе. — *Ред.*

явище в незалежній Литві. Орієнтація театру до радянського "визволення" Литви була дуже західня, хоча засновники театру всі пройшли школу Станіславського. Балет був дуже сильний (Кавнаський театр був — опера, драма і балет в одному театрі в той час). Дуже добрі були танцюристи з Росії, які тікали й зупинялися — вони й створили Кавнаський балет. Так зупинився і кілька років прожив Михайло Чехов,\* який багато зробив у формуванні стилю литовського театру. Згадаю ще Михайла Добужинського — литовця, що перед тим багато років працював у Росії. А потім багато вже їздило на Захід учитися. Так виник своєрідний стоп західнього і московського театру і, на мій погляд, як на масштаби того часу розвивався литовський театр дуже цікаво.

Але, звичайно, було тільки 20 років незалежності, і все це перервалося, й, звичайно, з 1940 року все перетворилося на сирій соцреалізм з копіюванням МХАТівських вистав, копіюванням буквально до того, що — так мені розповідали — талановитий режисер діставав режисерський примірник просто з МХАТу з точними вказівками, які мізансцени мають бути, наприклад, у "Дяді Вані". Це був, я б сказав, порожній час, темний час у всьому Радянському Союзі, ці післявоєнні роки, і ось тільки після смерті Сталіна почалися якісь невеликі порухи. Я саме тоді закінчив Московський ДІТМИС\*\* у дуже добрих педагогів. Там я частково сприйняв і систему Станіславського з перших рук, оскільки я вчився у Марії Кнеббель та Олексія Дмитровича Попова. Але я не обмежився на тому, що давала мені ця школа, я шукав увесь час, читав, цікавився й найрізноманітнішими речами.

І я повернувся з Москви до Литви в час великих сподівань, — тут і чехо-словацька весна починалася, і в Польщі було багато цікавих явищ. Литовський театр почав тяжіти до західньої культури, яку просто відтяли силоміць і, як кожен заборонений плід, дуже вона була солодка для нас усіх, і ми старалися всіма можливими засобами бодай щось ухопити в повітрі. Говорити про репертуар не доводиться, тому що репертуар кожного театру цілковито замурований у регламентаціях, які спускали з центру, скільки яких п'єс треба. До мене був дуже правовірний радянський режисер, він ставив, як треба, всі ці "Любові Ярові"\*\*\* і тому подібне. Це була суцільна нудьга. Як копати картоплю заганяли до колгоспів, так заганяли в театри глядачів. Часом до кінця вистави в театрі лишалося троє людей. Я поставив кілька спектаклів, які

---

\*Видатний російський актор, що виломився з традицій Московського художнього театру з його "методом Станіславського". — *Ред.*

\*\*Державний інститут театрального мистецтва. — *Ред.*

\*\*\* "Любов Ярова" — пропагандивна драма К. Треньова з псевдопсихологічними проблемами. Сюжет — з часів громадянської війни. — *Ред.*

перевернули становище, почався свого роду ажіотаж. Проте з першого дня мені говорили, — ти просто кладеш голову під колесо, ти божевільна людина. Не міг я уникнути приписаного — то 60 років революції, то 100 років Леніна, потім 35 років "визволення" Литви, 30 років Радянської армії, ювілей піонерів, комсомолу, якийсь ювілей Східньої Німеччини, якийсь ювілей Монголії... До кожного цього ювілею треба поставити п'єсу для того, щоб тобі дозволили десь між цими всіма ювілеями поставити щось творче. Так у всіх театрах, так і на Україні — це закон. Це спільне, спільна біда. Та ось поміж цими ювілеями часом вдавалося в боротьбі з бюрократією, з директором театру, з усіма цими комсомолами й партійними осередками вдавалося пробитись і мало не ціною крові поставити те, чим я можу пишатися, чому моє ім'я в Литві ще згадують.

*Запитання:* Чи метода Станіславського обов'язкова?

*Відповідь:* Був час, коли кожне відхилення, кожна неподібну до МХАТу річ вважали за ознаку гнилого буржуазного націоналізму, або космополітизму, або формалізму і таке інше. Тепер на це дивляться трохи інакше. Я особисто вже робив такі речі, які були зовсім не подібні ні до чого. Щоправда, ми не могли, скажімо, ставити нічого з західньої драматургії абсурду. Але я знайшов драматургів, які писали для мене в цьому дусі, і я зробив не один спектакль у дусі "Носорогів" (Йонеско) литовських і це був величезний успіх. Але ось що не дозволяють абсолютно — це якщо зачеплено національну тему гостро, якщо релігійна тема, а також вони ненавидять усе, що є чисте мистецтво. Це навіть гірше, ніж критика радянського суспільства під знаком викривання окремих недоліків, як вони кажуть. Є такі драматурги, які пишуть так звані гострі п'єси, так би мовити, критичні. Це розглядається як бажання поліпшити радянський лад. Але якщо п'єса має загальнолюдський характер... Це там найстрашніше слово. А воно ж найпрекрасніше — це загальнолюдське. Це загальнолюдське, це абстрактне, бо це порушує в людини якісь прості підсвідомості і змушує її думати та знаходити паралелі. Експериментування якоюсь мірою часом дозволяється в чистій сфері форми, проте в жадному сенсі болючих питань не зачіпати, навіть натяком. Але, експериментуючи і борючися з цією жахливою цензурою, ми зуміли виробити мову натяків — усі режисери в Радянському Союзі, що більш-менш хочуть і вміють думати. І зала глядачів здебільшого цю мову розуміє, а в той же час це не можна зафіксувати і не можна формально до цього вчепитися.

*Запитання:* Яке співвідношення литовських і російських театрів у Литві?

*Відповідь:* У кожній республіці обов'язково у великих містах

має бути російський драматичний театр. Це одна з метод русифікації в кожній республіці. І в Вільнюсі є російський драмтеатр. Але в Кавнасі, крім драми, є дуже добрий ляльковий театр і музичний театр, опера і оперета, — всі литовською мовою. У Вільнюсі є опера і балет, опера також литовською мовою. І добрі є співаки, які виділилися останнім часом. І потім у Вільнюсі є ляльковий театр, молодіжний і драматичний театр. В усій республіці є щось вісім драматичних театрів, два музичних, два лялькових і без ліку самодіяльних та напівсамодіяльних. Литовська інтелігенція тепер не дивиться на російську культуру як щось вороже і намагається сприйняти, що кращого є, а тепер у російських театрах відбуваються деякі цікаві явища, які мають відгук і в Литві. Та в основному орієнтація і, я сказав би, ментальність народу спрямовані на Захід. Тут впливає й досяжність телебачення з Польщі. Скажімо, в Кавнасі половина населення дивиться вечорами, ночами польське телебачення.

*Запитання:* Та сама Польща, з якою ви сварилися за Вільнюс?

*Відповідь:* Так, так. Ця національна ворожнеча зараз відходить, і шукається спільних шляхів, так само з передовою російською інтелігенцією, українською, естонською, тобто йде розвиток, зовсім не бажаний для радянської влади — в інтернаціональному дусі. "Дружба народів" без лапок. Люди розуміють, що процес русифікації залізним пресом тисне на народ, і опір цьому дуже сильний. У школах серед молоді, наприклад, неймовірні речі діються. У рік мого розриву з театром відбулося в Кавнасі самоспалення одного молодого чоловіка. Ромас Каланта спалив себе. Це викликало на тиждень просто революцію молоді в Кавнасі. (До речі, мене звинуватили потім у нас на закритих зборах у театрі, що я був один з інспіраторів оцього бунтівничого духу). Але, з другого боку, дружба між рядовою інтелігенцією, незалежно від національної приналежності, міцніє. Відбувається парадоксальна річ, — в умовах натиску стає видніше, що добре і що погане. І це якоюсь мірою теж відбивається в мистецтві.

*Запитання:* Чи є зв'язки литовського театру з театрами інших радянських республік, зокрема України?

*Відповідь:* Так, звичайно, великі зв'язки, насамперед між прибалтицькими трьома народами — найміцніші зв'язки. З естонським особливо театром. У мене особисто дуже багато було друзів та зв'язків і з українським також, але меншою мірою. Я не знаю, чому, — можливо, різниця культури або ментальности, чи, може, через те, що український театр постраждав, по-моєму, найбільше в сенсі втрати свого національного обличчя. Але ми завжди почували велику симпатію до українського народу. З грузинським театром також були дуже добрі зв'язки, там цікавий, дуже само-

бутній театр. Слід сказати, що найцікавіші театри саме в республіках, а не в Москві навіть. У Москві цікавіші від інших окремі вистави Ефроса та Любімова, кількох інших режисерів, але найцікавіші речі на околицях, де Москва не встигає контролювати. Ця вся держава, наче танк, іде, все на шляху він чавить, проте не може бачити, що по боках. І навіть, коли побачить, поки розгорнеться, так може там встигнути щось відбутися, — хоч неодмінно він розгорнеться за якийсь час і розчавить.

*Запитання:* Як ви оцінюєте перспективи литовського театру в СРСР на майбутнє — як національного фактора і як організму, що творчо розвивається?

*Відповідь:* Останніми роками звістки, які доходять до мене про становище в театрах, Радянського Союзу, також і в Литві, дуже сумні. Тиск тепер іде неймовірний. Можна простежити таку закономірність у радянському мистецтві: кожних 8-10 років відбувається так зване закручування гайок, а потім, коли вже абсолютно все, здається, пішло на дно, трохи відпускають. Відпускають, напевно, для того, щоб підвелися деякі голови, які можна потім прибрати, щоб відтак цю траву косити безоглядно. Але театр має велике значення. Неймовірне значення. Західнім людям неможливо навіть збагнути, чим для глядачів є вистава, в якій вони можуть почути, просто відчутти, винюхати те, що висловлює їхні потаємні думки і сподівання. Я був свідком і учасником таких явищ, коли вистава стає святом для людей і ентузіазм вибухає неймовірний. У найжорстокіших рамках там відбуваються речі, яких я, на жаль, не можу більше бути учасником. Оце й є те, що надає сенсу твоїм стражданням і боротьбі. І так почуває більшість чесних художників і в Литві і в інших республіках.

*Запитання:* Які ваші враження від американських театрів — бродвейські театри й інші типи театрів? Як ви бачите фінансові проблеми американських театрів?

*Відповідь:* Я спершу працював у Провіденсі, там я здійснив першу виставу "Самогубця". Той театр — один з найсміливіших, по-моєму, завдяки його керівникові Ейдріянові Голлові. Вони зробили не одну цікаву річ за ті 15-16 років, що він існує, але трупа весь час змінна. Контракти підписують максимум на рік з акторами, отже, не можна говорити про постійний театр. Вони міряють своє життя від сезону до сезону, плянуючи репертуар. Але це тип театру, найближчий до постійного, і це, по-моєму, дуже цікаве, нове явище в Америці, і воно свідчить про потяг якоїсь частини акторів і глядачів до серйознішого театру. Значення бродвейського театру, комерційного театру, з кожним роком спадає. Тільки міт про бродвейський театр як єдиний театр усе ще сильний у головах "чергового" глядача, якому здається, що най-

прекрасніше, що може статися, — може бути тільки на Бродвеї. Перед приїздом до Америки я ніколи не думав, що тут я зумію працювати в театрі. І потім справді те, що я бачив на Бродвеї, мені як правило не подобалось. Або це дуже старомодне, або це дуже заяложене й безглузде. І я шукав собі роботу десь осторонь. Але, діставши можливість поставити на Бродвеї "Самогубцю", п'єсу, яку я вважаю дуже важливою й дуже цікавою, і досягти найширших прошарків населення, я подумав, що це — вартісна справа, і я на це пішов. Звичайно, слід сказати, що психологія і ментальність цього "чергового" глядача бродвейського театру лише бажати кращого, м'яко кажучи. Проте мій досвід показує, що ось при всіх хибах цієї вистави і при всій чужості матеріялу глядач дуже жваво реагує (пройшло вже понад тридцять вистав). Заля, яка вміщує понад тисячу сто глядачів, щовечора переповнена, і сприймання досить жваве. Щоправда, більшість глядачів на цій виставі, це ті, кого досягають, так би мовити, неписані рецензії і які йдуть дивитися цю виставу як щось відмінне від пересічного, а ті, хто потрапляє випадково, досить приголомшені.

*Запитання:* Як ви бачите свою роль в американському театрі?

*Відповідь:* Як я бачу свою роль? Я ніяк не бачу своєї ролі, бо, поперше, це не моя країна, і я не знаходжу, чесно кажучи, жадного духовного контакту, я не знаю, чого цим глядачам треба, що вони хочуть чути. По-моєму, вони без розбору ковтають усе, в них нема критеріїв. Нема критеріїв ні моральних, ні етичних, ні національних, немає нічого, що могло б викликати або захоплення, або гнів. Усе це виглядає як просто якась каша розважальна. Проте, я вірю, що є багато потенційних глядачів, які чекають на щось відмінне від цього всього водевільного, розважального театру. І я розраховую на те, що я зможу якоюсь мірою влучити в цю хвилю такого зростання самосвідомості глядача і якоюсь мірою в це вписатися. А найбільше мене тішить, попри всі попередні мої зауваження, — те, що мені ніхто не тиче пальцем, що от ти мусиш робити те, те, те. Взагалі можна нічого не робити, або, роблячи, можна зламати собі карк, але щось зробити. І це залежить від тебе, твоєї енергії, твого натиску.

*Запитання:* Крім людей, які дають гроші?

*Відповідь:* Ці іноді тичуть, але це не має характеру танка, з цим легше боротися. Це не танк. Це такий звір, я сказав би. Дурний звір. Йому можна кинути, так би мовити, грудку цукру — і відвернути його увагу. Але загалом вони теж ні чорта не розуміють, ті, що дають гроші. А більшість продуцентів хоче успіху, фінансового успіху, хочуть притягти якнайбільше глядачів. Мені пощастило зустріти добрих продуцентів, які хочуть і грошей, і



хочуть якоюсь мірою мистецькі амбіції показати. Я завжди кажу собі, що моє життя там закінчилося, на певній такій, я б сказав, кульмінації закінчилося. Я ніколи не розраховував, що мені вдасться, що вижде щонебудь після того. Отже все, що тепер виходить, — як після смерти друге життя, я вважаю дарунком долі й не дуже нарікаю. Я досі тут на Заході зробив вистави і роблю тільки ті, які мене особисто цікавили. Навіть в умовах майже неможливих я знаходив якісь цікаві шляхи.

*Запитання:* Чи не думаєте ви, що ті румунські режисери, які не так давно з'явилися тут і які певною мірою вносять свіжий струмись до американського театру, — Андрей Сербан, Лівій Чулів, — виконують таку саму роль?

*Відповідь:* Я думаю, що так. Америка — це країна, яка загалом уся складається із впливів, і почалась вона і скінчиться, напевно, так, що всі тут, з усього світу приїздять і щось своє вносять, і вона — країна єдина, на мій погляд, прийнятна для життя емігрантів. Я намагався знайти якісь можливості в Європі, але це неможливо через упередженість до емігрантів, перенаселення, чи надміру сил, і там я не думаю, що можна було б щось зробити. Отже, Америка для приїжджого працівника театру є найменше, я б сказав, з усіх лих.

*Запитання:* В чому ви бачите відмінність у роботі режисера в Литві (чи в СРСР взагалі) і в Америці? В тренуванні актора, в методі роботи актора чи в чомусь іншому?

*Відповідь:* Я, напевно, скажу ересь, але я не бачу жадної різниці. Я знаходжу тих самих людей, акторів, з усіма їхніми можливостями, з усіма людськими слабкостями й сильними сторонами, і стосунки ті самі я знаходжу, тільки й того, що ми розмовляємо різними мовами, у нас досвід життєвий інший. Але американські актори мене зворушують тим, що вони дуже відкриті до всього нового, вони взагалі як діти, взагалі уся ця країна має риси дитячі такі. У мистецтві наївність я дуже ціную і безпосередність. Вони мають безпосередність, наївність і певний потяг, дуже сильний потяг якийсь до правди. Американські актори стараються дуже бути правдивими кожної секунди свого існування. Що їм важко — це така ускладненіша форма мистецтва. Ось вони звикли до реалізму, не радянського типу реалізму — до реалізму розкриття оголеного життя, жорстокого іноді і спонтанного. Вони дуже добрі в цьому, та коли стикаються з таким, скажімо, жанром, як у "Самогубці" — з трагікомедією, з балансуванням між фарсом і якимось справжнім трагізмом — це дуже їм тяжко, вони розгублені, вони не розуміють, чи їм грати фарс, тобто дурну роботу міну, чи бути людьми, і оця грань стилістична їм важче виходить.

*Запитання:* Коли ви ставили "Самогубцю" Ердмана, якою мірою ви хотіли дати виставу-музей (показати, як ставили подібні речі в 1920-их роках у Радянському Союзі), а якою мірою ви хотіли дати свій власний експеримент?

*Відповідь:* Більше друге, я б сказав. Я ніяк не старався дати стилізацію. Я дав етнографічну, так би мовити, правдоподібність реалій того часу, але від цього не втечеш, бо п'єса дуже сильно уґрунтована в тому часі, і я думаю, що це не шкодить, але попри те я намагався шукати більш загальнолюдські зв'язки з сучасністю, що саму проблематику п'єси, саму тему роблять сучасною.

*Запитання:* Я мав на увазі в цьому питанні не стільки побутовий аспект, як швидше аспект театрального стилю. На вашій виставі я часто згадував театр Меєрхольда.

*Відповідь:* Мені це питання часто задають — чи не пробував я якось відновити театральний стиль 1920-их років. Але, передусім, я мушу сказати, що Меєрхольда я ніколи просто не бачив. У роки мого становлення режисером навіть ім'я Меєрхольда було під забороною. (Саме тому я ним цікавився). Якщо у виставі є якісь сліди меєрхольдівського стилю, то це підсвідомо. Я думаю, що Меєрхольд був зовсім неподібний, і він би зовсім по-іншому в той час поставив. А якби він був живий сьогодні, то він би ставив не так, як він робив у 1920-і роки. Можливо, це звучить парадоксально, але я стараюся бути дуже близьким до автора. Та попри це форма мене не зв'язує, в роботі над цією п'єсою я її повністю переробив. Це була п'ятиактова п'єса з комедійнішою ситуацією, ніж те, що вийшло.

*Запитання:* Але це також те, що робив Меєрхольд з п'єсами, включаючи Гоголевого "Ревізора".

*Відповідь:* Так, але з мене тут поганий суддя, бо я про меєрхольдівську постанову тільки за малюнками можу судити й за спогадами.

*Запитання:* В такому разі я можу вас привітати з тим, що ви самостійно відкрили те, що радянська влада "закрила" у Меєрхольда.

*Відповідь:* Ну, дякую вам за це. Я вважаю це за комплімент і жадною мірою не закид у плягіаторстві. Якщо це вийшло, я б сказав, що я одним пострілом улучив у двох зайців, бо я відкрив і п'єсу і якоюсь мірою таку данину дав Меєрхольдові, який для мене завжди є світлою людиною.

*Запитання:* Мені здається, що в вашій виставі є елементи сюрреалізму, потім мене дуже зацікавила побудова мізансцен не лише на площині сцени, а й по вертикалі, коли у вас актори спускаються на штангах і підіймаються, і на різних рівнях грають.

Я не знав, що п'єса була в п'яти канонічних актах, але я так думав, що п'єса споріднена з деякими засобами кіна і радіо. Тепер я бачу, що це ви зробили, отже, моє враження було, либонь правильним. Чи вважаєте ви, що ці засоби спеціально потрібні були для цієї вистави, чи ви думаєте далі розробляти ці елементи?

*Відповідь:* Взагалі я тяжію до тотального театру, театру, який користується всіма засобами висловлення: пластикою, музикою, словом. І я не люблю — я особисто — суто літературного театру. Якщо мене приваблює яканебудь п'єса, я бачу в ній свого роду метафоричну, пластичну структуру, яку я можу розкрити як засіб висловлення п'єси. Моя ідея сценічного втілення — якомога більше дати видовища, вистави, тобто інтерпретувати п'єсу й пластично заповнити сцену не лише по вертикалі та горизонталі, але й по діагоналі і, так би мовити, дати харч для очей, для вух і для нюху, користуватися всіма приступними засобами. Для цього потрібні дуже сильні актори, звичайно, щоб це все витримати, для цього потрібна своя школа, звичайно.

*Запитання:* Про це можна, мабуть, тільки мріяти в Америці.

*Відповідь:* В Америці, на жаль, доводиться кожну виставу готувати з новими акторами і протягом кількох тижнів створити, ну, хоча б видимість ансамблю.

*Запитання:* І останнє питання: які ваші плани на найближче майбутнє?

*Відповідь:* Ну, в мене є досить великі плани, про які я не хочу говорити через забобонність. У мене досить великі амбіції є. І ідеї. Не знаю, наскільки мені вдасться їх виконати. Проте я думаю від вистави до вистави розширювати свої можливості. А найближчий конкретний план, ось мене до Єйльського репертуарного театру запрошено поставити "Талісман", класика австрійського народного театру Йогана Нестроя, майже незнаного поза Австрією. П'єсою я думаю досить вільно користуватися як трампліном самої ідеї п'єси й зробити щось таке веселе і значуще. А потім у мене є й інші серйозні плани. Я хочу їх спробувати — і в кіні і в телебаченні. Тому що в мене є багато матеріалу, ідей, але не знаю, чи вистачить мого життя на це.

## Проблема національностей в Іспанії: Катальонія

Хуан А. Матесанс

Коли на початку VIII-ого століття (711) араби завоювали королівство візіготів, окупувавши майже весь Іберійський півострів, Каталонія, відмінно від країни басків, уже давно була під сильним впливом греко-латинської культури. Грецький Ампурияс і римська Таррагона є свідками цього впливу і цінною спадщиною цієї культури. Мусулмани, зайнявши теперішню територію Каталонії, поширювали свої завоювання аж до теперішньої південної Франції, де вони здобули Нарбонну і облягли Тулузу.

У 732 р. об'єднане аквітансько-франкське військо під проводом Еуда і Карля Мартеля розбило мусулман під Пуатьє. Ця перемога стримала наступ арабів, але не усунула загрози. Мартель не міг здобути Нарбонни аж до 759 р. Араби намагалися ще в 768 р. висадитися в Марселі (Марсілії).

Базою відвоювання земель, які нині становлять Каталонію, були, як і в Наваррі і Астурії, ті території, які ніколи не були зайняті арабами і де знайшли захист поодинокі еспано-романські і готські родини, з осередком між Піренеями, пасмом Монсек і рікою Кардонер аж до Манрези. Тут постали маєтки феодалів,

---

Хуан Антоніо Матесанс (Juan Antonio Matesanz) народився 1936 р. в Мадриді. 1960 р. закінчив Мадридський університет як магістер політичних і соціологічних наук, але студював далі в Нансі (Франція) і в Туріні (Італія). Тепер викладає філософію й соціальні науки в Мадридському університеті, співпрацює в місячнику Міністерства торгівлі "Información Comercial Española", у римській газеті "Avanti" і в португальському тижневику "Sempre Fixe". Переклав кілька книжок з французької, італійської та англійської мов.

Дана стаття написана спеціально для "Сучасности".

Автор, визнаючи право меншостей на автономію, стоїть на позиціях збереження цілості Іспанії в її теперішніх кордонах. Незалежно від того, чи читачі поділятимуть цю наставу чи ні, вони знайдуть корисний огляд коренів і сучасного стану катальонського націоналізму, зможуть легше зорієнтуватися в цих (у нас мало знаних) проблемах і дістануть матеріал для порівнянь з національно-визвольним рухом у інших країнах.

незалежних один від одного провідників еспано-романського або готського походження. Ці землевласники обмежувалися до оборонної постави, намагаючися зберегти те, що загарбник ще не зайняв. Справжня *reconquista* почалася за безпосередньою допомогою франків. Започаткували її вони важливими наступами в останній третині VIII-ого століття. Правдоподібно нагоду до цього дали самі араби, а саме губернатор Сарагоси Бен Алярабі, що зчинив бунт проти еміра Кордови, Абдеррагмана. Це сталося 778 року.

Франкські війська поділилися на дві частини: одна під проводом самого Карла Великого (внука Шарля Мартеля) ввійшла до Іспанії через західні Піренеї, зайняла Пампльону і обложила Сарагосу. Друга частина ввійшла через Росейон і пройшла через північно-східню Іспанію, не зустрівши ніякого опору. Вертаючися до Франції через Пампльону, ар'єрґардні частини Карла були знищені в Ронсевалі.

Між 796 і 810 р., франки завоювали Леріду і Джерону та намагалися здобути Тортозу, та це їм не вдалося. Але 811 року араби залишили Тортозу, і тоді еспансько-арабський кордон у цій частині Каталонії проходив рікою Гая, далі вздовж маєтку Керальта і продовжувався в північно-східньому напрямі до Кардони й Сольсони, на захід від Манрези, простягаючись аж до Піренеїв включно з Берґою. Це становило на початку IX-ого ст. т. зв. "Марку Іспаніку". Вона включала графства Росейон, Ампуріас, Безалю і Барсельону (812), а три роки пізніше є вже згадки про графство Серданья, а пізніше про Авзону (Вік).

Графи "Марки" провадили реконкісту тим самим способом, що й фєвдали Кастілії: системою будування фортець і укріплення теренів. Від цієї дедалі більшої кількості замків і фортець до речі пішла і назва Кастілія. І укріплення "Марки" почали називатися: *castlanus, castlá, catlá, carlá*. Такого походження і кастелян, себто керівник замку. З початком XI ст., крім цих назв, були ще: *castlanes* і *catlanes*; вони позначали жителів "Марки": *Catalaunia* — Каталонія і була країною *castlanus* або *catlanes*. Назва *Catalaunia* уживається вперше на початку XII ст., а скоро відтак зникає назва "Marca" і "Marca Hispánica".

Катальонська національність розвивається за панування графа Вільфреда Волохатого (874-898) і далі утверджується; а що реконкіста посувається на південь, то й назва Марка (власне "кордон") віддаляється чимраз більше від свого франкського джерела. Каталонія стає окремою фєвдальною країною завдяки дії двох сил, а саме: відосередньої — що відштовхується від франкського фєвдалізму, і доосередньої сили катальонського націоналізму, народженого сприятливими обставинами відвоювань. На Асамблеї в К'єрсі (877) фєвдали, що досі підлягали

франкським монархам, проголосили себе досмертними і спадковими власниками своїх володінь. Вільфред I незалежно від франків поставив собі за мету відвоювати Каталюню, і за це графові Барсельони вперше надано гідність *marchio* (маркіза, себто суверена Марки). Ця гідність надавала права всевладного князя, і це навколо нього постало і розвинулося почуття катальонської національності.

Сто років пізніше Альмансор повів нищівний наступ на всі християнські королівства. На заході від дійшов аж до Галісії і сплюндрував місто Сантьяго-де-Компостеля, а на сході його армія вдерлася до Каталюнії і в липні 986 р. оточила Барсельону. Вже 6-ого липня араби здобули її і підпалили, так що залишились лиш згарища. В той час катальонці не могли розраховувати на допомогу франків. Та Борел II власними силами катальонців відвоював Барсельону, яка ще диміла. Ця подія мала вирішальний вплив на завершення витворення почуття національності старої Марки.

За влади Беренгера Рамона I Кривого (1018-1035) зв'язки Марки з Францією послабшали. Її місце зайняла Іспанія. Під час панування його сина Рамона Беренгера I (1035-1076) проголошено *уадажес*, закони, якими затверджено февдальні звичаї, а запровадженням карних санкцій запевнено виконання обов'язків васалів. Так при кінці XI ст. виникли обриси катальонської національності і держави. Відтепер керівник держави мав титул князя (не короля), але відповідно до засад середньовічної структури катальонського суспільства. Ідея монархії і февдальна структура суспільства виключали одне одне. Граф Барсельони був наймогутнішим графом між усіма графами даної території, але все таки тільки ще одним графом. Як маркіз, себто голова Марки, він мав право пильнувати, щоб трибунали й февдали додержувалися законів, він був останньою інстанцією у кримінальних справах проти низової шляхти. Але до унії з Арагоном граф Барсельони ніколи не мав необмеженої влади над іншими графами. Він був "primus inter pares": ієрархія типово февдальна.

## **XV ст. і нова багатонаціональна монархія католицьких королів**

У добу Ренесансу Іберійський півострів складався з 5 держав: Арагон, Кастилія, Наварра, Португалія і мавританське королівство Гранади. Кожна з тих держав спиралася на власне суверенне законодавство; Арагон складався з трьох народів, і кожний з них мав свій парламент: арагонський, катальонський і валенсійський.

Рух за з'єднання і злиття цих теренів під керівництвом "католицьких королів" лишився не доведеним до кінця. Увесь час пану-

вання Габсбургів в Іспанії, ця країна далі складалася з кількох держав і народів у рамках формально з'єднаної держави. "Кастілізація" Каталонії сталася завдяки авторитетові сильної влади та престижеві, який мала кастільська корона і мова в XVI і XVII ст., коли мова ця стала розмовною мовою двох півкуль землі. Але відкриття Америки звернуло увагу й експансію нової держави на захід. Габсбурги не втручалися в політичну конституцію Каталонії. Лише під час занепаду Іспанії як імперії, коло середини XVII-ого ст., вибухли перші поважні конфлікти між Каталонією і мадрідським урядом. Конфлікт спричинила спізнена спроба прем'єр-міністра Філіпа IV, графа-герцога Олівареса, зміцнити і вповні сконсолідувати об'єднання, запроваджуючи податкову, судову та політичну єдність усіх королівств Іспанії. Але на той час монархія вже втратила свою принадну силу, а ідея імперії затьмарилася. В 1640 р. вибухла війна, що тривала 12 років. Каталонці намагалися створити незалежну республіку, а потім піддалися владі французького короля Люї XIII. У цій громадянській війні Каталонія і Іспанія втратили Росейон (Русійон). Філіп IV, після перемоги над каталонцями, не намагався уярмити князівство Каталонії, дозволивши йому користуватися давніми привілеями.

Щойно нова династія, Бурбони, спромоглася досягти мету, до якої змагав 50 років тому граф-герцог Оліварес. Коли після смерті Карльоса II, сина Філіпа IV (1699) спалахнула дев'ятирічна т. зв. "Війна за спадщину", яка остаточно викінчила Іспанію як європейську потугу, Кастілія зі своїми володіннями стала по боці Анжу, а Арагон, Каталонія й Валенсія заявили за австрійським престолонаслідником. Причин цієї останньої орієнтації треба шукати радше в антипатії до французького сусіди, ніж у побоюванні втратити свої традиційні привілеї. Філіп V (з Анжу) під час своїх відвідин Барсельони 1702 р. не тільки не виявив себе централізатором, а навіть надав нові привілеї Каталонії (які, правда, були пізніше уневаженені; 1707 р. Філіп V порушив також привілеї Арагону й Валенсії).

Війна закінчилася 1714 р. здобуттям Барсельони, яка впала після героїчної оборони. Наслідком програної війни було знищення каталонських інституцій. Того ж таки року розпущено Раду ста, парламент (La Diputación General), і військово-шляхетське представництво (Braço militar o noble), а на їх місце створено Королівську колегію судівництва й адміністрації (Real Junta Superior de Justicia y Gobierno). Реформи завершено 1716 р. "Декретом про новий плян" (Decreto de Nueva Planta), яким знищено решту політичних привілеїв. Супроти каталонців застосовано безжалісні репресії. Попри все це Каталонія, хоч утратила свою

політичну автономію, зберегла свою культурну самобутність і правову традицію.

### **Катальонське відродження в XVIII ст.**

За панування Філіпа V в Іспанії починається процес внутрішньої відбудови, економічної і культурної. Розвивається промисловість, особливо текстильна. Є полегші в оподаткуванні, скасовано мито на імпорт новочасних машин тощо. Каталонія скористалася з цієї нової політики найбільше, виявляючи велику динаміку в модернізації і економічному розвитку. Віджила стара катальонська традиція рухливості. Каталонія була єдиною частиною країни, що справді здійснила промислову революцію, обсяг якої на початку 19 ст. можна сміливо порівняти з англійською. Вистачить згадати, що вже 1792 р. в Барселоні працювало 80.000 робітників.

У цих обставинах формувався новий катальонський націоналізм. Економічний розвиток мав свій вплив на відродження катальонської національної гордості, а водночас ширилися ідеї романтизму з його культом духу народу (Volksgeist). Комплекс і рух "катальонізму" розвинулися, отже, з двох чинників: об'єктивного (індустріялізація) та до певної міри суб'єктивного (романтизм). Вони разом спричинилися до розвитку нової свідомості, що набирає питомених рис і розвивається впродовж XIX-ого ст.

1833 р. Карльос Арівав пише свою "Оду до Батьківщини", к. 1840 р. Рувіо-і-Орс публікує свого "Бандуриста з Йобреґату", закликаючи повернути катальонській мові її стародавнє звучання й багатство. В 1858 р. з'являється збірка молодих поетів "Нові трубадури", упорядкована Антоніо Бофарулом. 1860 р. виходить перший часопис катальонською мовою "Сувій паперу" (Un troç de paper) і перший літературний журнал "Lo gay saber" (Веселе знання). Гімерá, Вердагер і Русіньол дали новий поштовх катальонському театрові.

### **Катальонізм і соціальні рухи в Каталонії**

Легко здогадатися, знавши основні складники катальонізму (індустріялізація та культурний і ідеологічний романтизм), що первісне обличчя катальонізму є виразно буржуазне і демонстративно антицентралістичне як і антикастільське. Обидва ці складники будуть рішальними в дальшій еволюції катальонських поглядів та ідей.

Катальонські промисловці стало робити натиск на Мадрид, щоб забезпечити собі від уряду протекційну економічну політику, без загрози конкуренції ззовні. Занепад еспанської колоніальної



імперії — втрата Латинської Америки, а далі Філіппін, Куби й Пуерто-Ріко — що мав безпосередній і негативний вплив на катальонську економіку (згуба багатих торговельних ринків), загострював і робив войовничішим катальонський націоналізм.

Валентін Алмірал був першим, що сформулював катальонізм як — це підкреслюємо — ліберально-буржуазний рух. Він публікує першу політичну газету катальонською мовою "Diari Catalá" (Катальонський денник) в 1879 р., а 1882 р. засновує першу катальонську політичну організацію "Катальонський центр" (Centre Catalá). Але основоположною працею, що дає зрозуміти ставлення катальонської заможної верстви супроти кастільсько-андалюзької олігархії, була "Еспанія, як вона є", що з'явилася 1881 р. У ній Алмірал проголошує тезу про неможливість співжиття катальонської буржуазії з кастільсько-андалюзькою олігархією.

Але в катальонізмі є від початку інший елемент, якого не можна недоцінювати, — маємо на увазі складову селянську частину, яка була консервативна, католицька і політично реакційна. Вона під час карлістських воєн підтримувала претендента Карльоса відмінно від катальонських міст, які заявили за Ізабелю II.

Говорячи про селянство, треба мати на думці, що в Каталонії земля розподілена між селян, великих лятифундій нема. Каталонські мовні, звичаєві і навіть гастрономічні традиції краще і глибше збереглися на селах. Загально кажучи, Каталонія є глибоко католицькою країною, з сильно прагматичним підходом до життя і співжиття. Зрештою, селяни Еспанії, з винятком заробітчан, взагалі сильно консервативні (крім Андалузії й почасти Валенсії). Каталонські селяни з їхньою прив'язаністю до своєї земельної власності не становлять винятку. Коли йдеться про національне почуття, то воно сильно розвинене в катальонському селянстві, подібно як серед басків і ґалісійців. Але в Каталонії, як взагалі на Заході, поступ прийшов не від селянства, а з міста і з міської культури. Тож і націоналізм у Каталонії, так само, як демократичні і соціалістичні напрями, розвивався головне в місті, конкретно кажучи, в Барселоні. Вона вела перед у розвитку поступових ідей Каталонії, як суспільного, так і націоналістичного характеру.

Тому не дивно, що катальонське селянство не ототожнювало себе з широко закrojеними "поступовими" рухами останньої третини ХІХ-ого і перших 30-ох років ХХ-ого ст. Його націоналізм мав радше ностальгійний і консервативний характер. Попри все це, коли постала загроза фашизму, весь катальонський народ — і місто і село, як і всі прошарки, що спричинилися до розвитку промисловости, виступили спільно за здобуття автономії проти

централізаційної влади в обороні Другої еспанської республіки. Перед тим, однак, катальоністичний рух вела передусім буржуазія, вона оформила його, надала йому свого змісту, — але цим позбавила катальонізм універсального впливу, як і важливості на полі політичних ідей. Катальонізм, як і баскський національний рух, не вніс нічого свого до комплексу ідей про політичну децентралізацію і організацію держави на засадах федералізму та автономії. З-поміж усіх визначних діячів катальонізму, як Прат де-ля-Ріва, Камбó, Валс-і-Тавернер та ін., можливо, тільки Камбó мав глибокий підхід до поняття державности.

Натомість на відтинку культури і мистецтва, катальонський внесок у сучасну іберійську культуру незаперечний.\*

### **La Leiga Regionalista**

1887 р. Прат де-ля-Ріва засновує "Катальонську лігу" (Leiga de Catalunya), яка в 1900 р. під зміненою назвою: Leiga Regionalista (Регіональна ліга) стає найсильнішою партією Каталонії. Провідною ідеєю Прата і Регіональної ліги був федералізм, подібний великою мірою до федералізму Пі Марґала. Одним з перших політичних заходів великого значення був бойкот Барселіною, за спонукою Ліги, церемонії коронації Альфонса XIII. 1905 р. катальоністи виграли міські вибори в Барселіні. Наступного року в Барселіні постає "Solidaridad Catalana" (Катальонська єдність), що об'єднує всі республіканські партії Каталонії, за винятком радикальної, заснованої Александром Леру́. Невдовзі в катальонізмі проявляються дві виразні течії: меншість, що боронить ідею цілковитого відокремлення, і більшість, яка є за визнання широкої автономії. Робітничі класи спочатку схилилися до радикальної партії Александра Леру́, але вже тоді почав безупин-

---

\* Говорячи про буржуазію як провідну верству катальонського націоналізму, слід поставити окремо катальонську велику буржуазію, фактичного спадкоємця старої аристократії крові. Вона становила радше опору централізму, відмінно від промислових та комерційних підприємців, (справжніх основоположників новітньої Каталонії). Каталонська аристократична велика буржуазія співпрацювала з центральним урядом і в часи режиму Франко, і тільки з кінцем того сорокалітнього періоду, коли вже було очевидно, що режим Франко не мав виглядів вдержатися, відступає від нього, переходячи на відповідніші новим обставинам позиції. Сьогодні вплив цієї реакційної суспільної групи позначився на наслідках виборів у Каталонії. Спілка підприємців (Fomento del Trabajo Nacional) провадила демагогічну кампанію проти лівих кандидатів, твердячи, що якби ліві виграли вибори, то Каталонія і Іспанія опинилися б у катастрофальному становищі. Не виглядає, що це була загальна позиція всіх підприємців Іспанії.

но зростати анархо-синдикалістичний рух.

Катальонія, отже, в першій третині ХХ ст. розколюється на різні політичні сили, що згодом стають непримиренними одна до одної. З одного боку, катальонізм Ліги під проводом Камбо постійно співпрацює з мадрідським урядом, аж до перевороту Прімо-де-Рівери 1923 р. З другого боку, впливи мав радикалізм Леру популістичного (народницького) характеру, що однаке після початкових успіхів почав утрачати ґрунт, поступаючися республіканістичній партії лівих республіканців (Esquerra Republicana) Ніколява д'Олвера та Ровіри-і-Вірджілі; націоналістичному радикалістичному Радикалістичному Руху Каталонської державності (Estat Catalá) Франсеску Масіа, і анархо-синдикалістичній катальонській робітничій масі.

У перших роках ХХ-ого ст. Каталонія стає полем великих політичних та соціальних конфронтацій. У 1909 р. був проголошений загальний страйк як протест проти вислання війська на війну до Марокко. Страйк перетворився на повстання, яке було брутально здушене урядом Антонія Маври, за мовчазною згодою катальонської заможної верстви. Розстріл анархіста, мислителя і педагога Франсіска Феррера Гвардії викликав великі заворушення в Каталонії, Іспанії і в усьому світі та здискредитував Лігу не лише в очах катальонської робітничої класи, але і в рядах молоді, але вже сильної лівиці, яка саме з'явилася на катальонському суспільному й політичному обрії.

Цей розкол поглибився в наслідок сутичок з анархо-синдикалістичним рухом з т. зв. "Вільної спілки" (Sindicato Libre) —, терористичної організації, створеної і фінансованої Організацією катальонських підприємців (Fomento del Trabajo Nacional). Мадрідський уряд вислав до Каталонії генерала Мартінеса Анідо, який провадив політику репресій проти робітничого руху. Замахи, вбивства з-за рогу і вбивства нібито при спробі втечі були характерними рисами цього історичного періоду Каталонії.

## **Друга Республіка і після неї**

Співпраця з Мадрідом і чимраз більша поміркованість Ліги, з одного боку, і надто малі політичні досягнення руху катальонської солідарності (Mancomunidad de Catalana), батьком якої був Камбо (постало на підставі королівського декрету від 18 грудня 1918 р.), з другого, як і занебачення ідеї сепаратизму великою буржуазією Каталонії, довели до розпаду єдності катальонізму. В 1922 р. виринула партія Ассіо Catalana, засновниками якої були Ровір-і-Вірджілі і Ніколяв д'Олвер. Партія, що стояла на позиціях сепаратизму, складалася переважно з інтелігенції. Те саме можна сказати і про партію "Estat Catalá", засновану войовничим радикалом Франсіско Масіа. Прімо-де-Рівера заборонив будь-які

прояви катальонізму, і Ліра пристосувалася до розпоряджень нового режиму. Падіння Прімо-де-Рівери 1929 р., а в наслідок того і падіння монархії в 1931 р. вивели на світло денне ті зміни, що відбувалися в катальонізмі. Більшість учасників руху зосередилася на соціальних проблемах і виробила деякі політичні принципи з універсальнішими, ніж доти, аспіраціями та поглядами. Практично в Лізі ширилася незгода, і наслідком цього була нова партія — Ліва республіканська (Esquerra Republicana de Catalunya); вона зуміла здобути виборчу більшість.

Зі створенням Республіки Каталонія, як і майже всі розвинені частини країни, передусім великі міста, виразно виявила нахил вліво. Коаліція республіканців з соціалістами уможливила і приспішила виготовлення "Статуту Автономії", який увійшов у життя в вересні 1932 р.

Громадянська війна і програ республіканських військ спричинили набагато більше спустошення, ніж колись війна за спадщину. Дальших сорок років Еспанія мала державно-централістичну систему правління. У Каталонії послідовно і постійно переслідувано й нищено національну мову, інституції, політичні та синдикальні організації. Але в цей час Еспанія досягнула значний господарський розвиток, і усунуто тоді певні суспільні лиха, як от неписьменність, примітивні санітарні й житлові умови, і т. д. У наслідок цього здійснилися структурні та соціальні зміни, а тим самим створено передумови і до ідеологічних змін.

### **Перехід до державного конституційного устрою (1975-1980). Сучасна ситуація**

Всупереч деяким передбаченням еспанське суспільство виходить з франкізму з набутим досвідом і виявляється мало схильним братися за традиційні авантурницькі перевороти. Невдале намагання франкізму заглушити неіспанські національні почуття та власну колективну самобутність не тільки не знищили давнього сепаратизму, але навпаки, там, де він мав історичне підґрунтя, він наново відроджується, а на землях, де він приспаний, сильнішає і зростає.

У 80-их роках нашого сторіччя політична панорама Каталонії стала (тимчасово) спрощенішою, виявляючи себе радикальнішою, лівішою в суспільній, а менш агресивною в суто національній сферах. Ось партії (порядком виборчої ваги), що сильно вибилися: PSCC-PSOE, соціально демократична і марксистська (не догматична) партія; CiU — "Конвергенція і єдність", ліберально-демократична, націоналістична партія; PSUC-PSE, комуністична партія; UCD (Unión de Centro Democrático), і, нарешті, PSA, андалюзька соціалістична партія, яку можна вважати далеким спад-

коємцем радикальної партії, заснованої Леру. Треба ще згадати про Ліву республіканську (Esquerra Republicana) — ERC і низку малих правих та лівих партій.

20 березня ц. р. відбулися перші вибори, що створили катальонський парламентар, згідно зі статутом, що був схвалений переважно більшістю катальонських політичних сил. Наслідки виборів дуже цікаві. Насамперед, упадає в око, що в виборах не взяло участі коло 40% управнених до голосування; те саме характеризувало й попередні вибори. Якщо придивитися уважніше, виявляється, що зросло число тих, що голосували з-поміж дрібної буржуазії та селянства, натомість зменшилося помітно число голосувальників з-поміж робітництва.

Великі партії всеіспанського характеру втратили впливи на користь партій націоналістичного або автономістичного напрямку. Великої поразки зазнала катальонська UCD (Унія демократичного центру), яка є тепер при владі в Іспанії, стоїть на центрово-правих позиціях і ставиться з застереженням до концепції автономії, як також і PSC-PSOE (Партія соціалістів Каталонії — Іспанська соціалістично-робітничка партія) соціалістично-демократичної ідеології, традиційно централістична, але в якій тепер, безсумнівно, проявляється автономістична тенденція і орієнтація на федералізм. Ця остання партія втратила свою провідну позицію серед політичних партій Каталонії. Нарешті, поважної поразки зазнала PSUC (Партія об'єднаних соціалістів Каталонії — катальонська комуністична партія), яка традиційно була централістичною, але нині еволюціонувала до автономізму й федералізму.

Вибори виявили запаморочливий успіх націоналістичних чи автономістичних партій, а саме CiU ("Конвергенція і єдність" — союз двох партій, центрово-правого напрямку, що репрезентує традицію консервативного сепаратизму Прата де-ля-Ріви і Камбó, себто колишньої Ліги) і другої — ERC (Республіканська ліва Каталонії, партія центрово-лівого напрямку). "Конвергенція і єдність" тріумфально здобула більшість у парламентарі Каталонії і висунула свого провідника-лікаря і банкіра Джорджі Пужоля на президента катальонського уряду (Generalidad de Catalunya).\*

Ці несподівані виборчі наслідки незаперечно довели зростання сили катальонського націоналізму, дарма що він був сорок

---

\* Цікаво відзначити, що в виборах до катальонського парламентару взяли участь також Соціалістична партія Андалузії, яка виступає за автономію для Андалузії. Партія мотивувала своє рішення тим, що ані загальноіспанські, ані катальонські партії не присвечують належної уваги андалузським імігрантам, які перебувають у Каталонії. Партія здобула троє місць у катальонському парламентарі.

років здушуваний диктатурою Франко. У наслідок такого стану постають поважні проблеми. Адже ані адміністративна, ані юридична, ані економічна структура Еспанії не підготовані до того, щоб так швидко пристосуватися до нових обставин. У найліпшому випадку це означатиме децентралізацію держави, де різні спільноти будуть користуватися широкою автономією і виявлятимуть солідарність у плюралізмі. Маючи однаке на увазі сучасний централістичний устрій держави, загальний економічний стан, а також поважні різниці в розвитку поодиноких частин країни, ця автономія може стати загрозою для новоздобутої демократії, створюючи відосередні сили на шкоду гармонійному розвитку всієї Еспанії і викликаючи міжрегіональну ворожнечу, що ніяк не сприятиме співжиттю громадян Еспанії.

Тріумф націоналістів може мати однаке інші наслідки. Беручи до уваги, що націоналісти Катальонії репрезентують переважно консервативні групи і суспільні класи, можна думати, що майбутнє Катальонії будуть, імовірно, формувати помірковані кола, зацікавлені в збереженні status quo, отже, що буде діяти тенденція здобути суспільну стабільність через порозуміння з тими, що є подібних політичних поглядів як у Катальонії, так і в решті Еспанії. Це означатиме послаблення лівих, що до цього часу мали перевагу, — і гальмуватиме задоволення вимог робітничого руху. З другого боку, це означатиме зріст економії вільного ринку та зменшення урядового втручання в економічне життя і трудові стосунки. Якщо політичний устрій збережеться таким, яким він є тепер, себто з перевагою поміркованих правих, то процес політичної стабілізації в Еспанії зможе відбуватися значно легше, шляхом порозуміння між помірковано правими "еспанськими" партіями з тими націоналістами з-поміж басків, андалузців, галісійців і кастільців, які репрезентують подібні суспільні ідеї.

*З еспанського рукопису переклав  
Хосе Касанова*

# Голод 1933 року в радянській повісті

Степан Процюк

Тень за тенью бежит — не догонит,  
Вдоль по стенке. Лежи, не ворчи.  
Стонет ветер — И пусть себе стонет.  
Иль тебе не тепло на печи?

Владімір Набоков, 1919

Історики та економісти не зуміли дати точної аналізи генези, перебігу та наслідків голоду 1933 року, не зуміли встановити цифри жертв голоду,<sup>1</sup> не дали картини психологічної травми, яку залишив голод у нашому національному організмі. Існує "вірування", що життя (і взагалі природа) виносить яскраві явища на поверхню, на світло денне зовсім *само*, без допомоги вчених-аналітиків. Таке дійсно певною мірою сталося з голодом 1933 р., — література — письменники й поети подеколи виявляють якщо не генезу і статистику, то саме голе страхіття голоду (наприклад, В. Гроссман).

Це менше відоме те, що твори, які викривають, а навіть, хоч може й дещо приховано, засуджують голод 1933 р., з'являються й *сьогодні* в СРСР. Цих кілька рядків ми присвяtimo одному з таких творів — повісті Лева Якименка "Судьба Алексея Ялового", що вийшла в російському видавництві "Современник" у Москві 1976 р. (накладом у 100 тисяч примірників).

Це, власне, повість автобіографічна, і тому вона така трагічно правдива. Під постаттю Олекси Ялового захований, мабуть, сам

---

1. Оцінка числа жертв голоду 1933 р. коливається в наших джерелах від шести мільйонів (і більше) (див. наприклад Д. Соловей. Голгота України. Вінніпер, 1953) до лише трьох мільйонів, як подав чомусь у своїй книзі Кларенс Маннінг. The Story of the Ukraine. Нью-Йорк (Philosophical Library), 1947. Різні статті безвідповідально повторюють різні цифри, так оцінка Маннінга з'явилася в англомовному тижневому додатку до "Свободи" від 27 серпня 1978 р., а дуже коротко після цього в тому ж додатку від 15 жовтня 1978 р. маємо вже цифру в сім до десяти мільйонів (!) жертв (таку ж цифру подала газета "The Tribune" [Вінніпер] від 3 жовтня 1978 р.).

автор, а описує він долю української родини, яку злидні, зловісний політичний клімат України 1920-их рр. і, врешті, голод 1933 р. виганяють аж на Зелений Клин, на далекому сході Азії. Повесть починається від спостережень і переживань Олекси вже на Зеленому Клині, закінчується вона сценою переселення, але поміж цими двома епізодами автор уплів розповідь про українське село кінця 1920-их та початку 1930-их рр., рівної якій наснагою та емоційним потенціалом є не багато в українській літературі.

Перебуваючи на "добровільному" вигнанні десь біля Хабаровська, автор вертається споминами до рідного села, якому дає символічно-українську назву Байрак; уже в розділі "Зміни" він розповідає про злочасний процес розкуркулення, який проходив (що багато з нас тепер не усвідомлює) не у "злі", сталінські часи, а в часи "міжкоролів'я" після смерті Леніна, в часи підлої своїм українським неморальним характером боротьби за кістку між фракціями троцькістів чи бухарінців і їхніх послідовників та апаратчиками й маніпуляторами сталінської групи.<sup>2</sup> Якименко не боїться показати "куркулів" та розкуркулюваних і переслідуваних селян як добрих господарів (постать Андрія Микитовича Голуба), а збільшовизованих бідняків як нікудишніх (це вислів автора) хліборобів (напр., Панько Дубина). Взагалі сім'я Андрія Голуба показана в гарних рисах селян, прив'язаних до праці, землі і до України. Навіть ставлення Голуба до найманих селян (Ілька) показане як справедливе, а не "глитайське", як було обов'язково писати серед письменників-борзописців сталінської школи. А про незаможників, як тоді говорили, автор саркастично пише: "Влада йому вірила тому, що він бідний" (ст. 91).

Картина вивезення Голуба і всієї його родини "к далеким северным морям" введена в надзвичайно трагічних кольорах як велика кривда, а навіть *злочин*. Зокрема міцний епізод вивозу неповинних малих дітей (дівчина Нюра — "не по-детски испуганные глаза ее"); як виявляється з кількох розкинутих і делікатних натяків автора ця Нюра — це дитяча любов Олекси (себто автора), і враження їй і її батькам заподіяної бездушною владою кривди не лишає Якименка все його життя. А повезли Голубів, за словами автора, "в тому, що на себе встигли натягнути", і то на Соловки —

---

2. Чи не найвлучнішу характеристику цієї гризні дав, на нашу думку, А. Авторханов у своїй блискучій книзі "Технология власти". Франкфурт ("Посев"), 1976. З українського боку в нас покищо нема праць, які б розкривали зв'язки т. зв. української національної опозиції того часу з опозиційними рухами в Росії чи в інших національних республіках СРСР. Якщо цих зв'язків не було, якщо ми діяли *ізольовано*, то це пояснювало б до деякої міри неуспіхи нашого опору в 1929-1932 рр. та його швидкий розгром у 1933-1935 рр.



"гиблое место, на самом краю земли". Нестерпність терору проти селян показана тонкими деталями: "притискали в колгосп", або "як день, так і агітатор у хату", або, дещо далі, "кому Соловки, а кому й тут". Після муки в північних таборах Голубові дозволяють якось повернутися в рідне село, але він був позбавлений прав.<sup>3</sup> Тут Якименко дає ще одну характеристику Голубові, не звичайну в радянській літературі. Він підкреслює, що репресований Голуб залишився і після повернення із Соловків (йому, як на кпини, дали пост наймита в колгоспі) певним своєї правоти, і чесним до кінця українським хліборобом, при чому, коли автор говорить, що Голуб залишився чесним і під німецькою окупацією 1941-1943 рр., то він має на увазі те, що той не шукав тоді пімсти на своїх переслідувачах.

Ще драстичніше, ніж розкуркулення, Якименко показує процес примусової колективізації українського села (розділ "Бунт"). Він слушно зазначає, що різні викрутаси й стрибки партійної політики, а зокрема тогочасні заяви й статті Сталіна (напр., стаття "Запаморочення від успіхів") були не чим іншим, як суцільною провокацією (автор її так і називає). Село було зовсім дезорієнтоване, "важко було звикнути, зрозуміти, що твоє вже не твоє", в управи силоміць створених колгоспів пролізли злі, неморальні люди (напр., у повісті якийсь Тюльман), що репрезентує політику: трудодні (робота) тобі, а палочка (гроші) мені. Приходять березневі дні 1930 року — "дни смятения и тревоги". Не зважаючи на героїчну поставу селян (і *селянок*), село опиняється під терором кінних загонів зайшлої міліції; ось як виглядає Поплавський, керівник карального загону міліції, він же й голова райвиконкому: "глаза цепкие, не улыбались".

І врешті як вершок геєнни приходиться голод 1933 року (розділ "З осені до весни"). Описуючи окремі деталі садистичного випомповування всіх залишків зерна й хліба з села, Якименко зупиняється також на страшному епізоді *голодової смерті* церковного старости Турченка та його дружини Анни (тітки Ганни) і переслідувань влади, які довели до цієї смерті. Це, власне, лише найяскравіший приклад, що ілюструє долю цілого села. І хоч автор, член партії і старшина Радянської армії, начебто свідомий "антирадянської" настанови Турченка, все таки він співчуває переслідуваням. Він, наприклад, показує, що згадана тітка Ганна допомагала, коли ще могла, бідним і голодним, особливо дітям (серед них і самому Олексі). Постать сільського "активіста", що

---

3. Голубові дозволили повернутися при кінці 1930 р. або на початку 1931 р. після того, як Сталін хитро повів якцію проти т. зв. "лівих перегинів" у колективізації. Катастрофа голоду прийшла після нової суцільної атаки Москви на село в 1932-1933 рр. Напевне, Голуб і йому подібні цієї катастрофи вже не пережили.

зробив донос на Турченків, теж виведена автором у правдивому світі: Якименко дає йому згідливе прізвище (Грицько Босий), згадує про його злющі шпигунські очі і зазначає, що він належав до тих, що ловили в полі голодних селян, які стригли колоски. А в Турченків забирають буквально все, їх самих виганяють на вулицю. Голодне село на вимерті не може їм уже ні в чому допомогти. Страшна, мажорична сцена збожевоління тітки Ганни, що вмирає з голоду, та смерті її сина Павла (ст. 166) має мало рівних в українській літературі, навіть еміграційній.

Перевищує цю трагічну сцену хіба ще сцена спроби самогубства малого Олесь (Ялового) після того, як він бачить, як страшно голодує село, а зокрема всі його рідні, його мати. "Уповноважений" забрав у неї весь хліб і розпорядився, що будуть жити на державних "пайках", а "в пайкової муке, которую видавали, мелкие остья. Ни отсеять, ни выбрать. Хлеб не испечь. Остья застревали глубоко во рту, кололи". Уже на саму згадку про такі "галушки" в Олесь з'являлися люті кольки, паморочилася голова, "все одно, що засудженому нагадати про петлю. Такі були галушки того року" (ст. 172). Діти ледве могли ходити, ось Олесь іде в радгосп вижебрати макухи, — "від сухої кукурудзи в животі — різь. Руками держався. Головне, ноги приходилося за собою тягнути. Самі не йшли, не свої ноги і все. І очі сюди-туди... сісти б на горбку під сонцем і сидіти. Нікуди не рушати. Головне, сидіти й ні про що не думати. Смерть захоче, підбере..." (ст. 176). І смерть підбирала на Україні в 1933 р. таких дітей десятками, сотнями тисяч.

Не завагався автор показати й те, що голод в Україні був найжорстокіший, ситуація в суміжних російських районах була далеко кращою. Батько героя повісти хлопчини Олесь (автор називає його завжди українським словом "татусь") вибирається по хліб в "дальние края", себто в Росію, і після довгого блукання вертається з мішком, повним білого хліба, меду, масла, — і тут коментар автора: "значить десь усе це було!" Проте ані батьки Олесь (в повісті "Алєши"), ані інші зацілілі залишки села не хочуть пережити ще раз трагедію голоду, який, до речі, спустошив село ще й у 1934 році, і не хочуть жити на вижебраному в "сусідів" хлібі. Вони вирішують покинути рідну землю і шукати забуття лиха і можливості проіснувати в "далеких районах" СРСР. Як з-під землі з'являються в українському селі "вербовщики", які, використовуючи трагедію села, "приглашают" їхати, але лише на Далекий Схід, на *Камчатку*, або в *Мурманську область* (ст. 184), і так опиняється Олесь з татусем на Зеленому Клині, себто там, де почалася розповідь Якименка. До речі, Якименко змальовує в своїй повісті також інші моменти з підрадянської дійсності 1920-их і 1930-их рр., як от палення ікон чи руйнування церкви (ст. 159), процес українізації міста (всі читають харківські "Вісті" — "украинские

«Известия»»), потяг української молоді до науки (Олесь за порадою бабусі таки стане в кінці "прохвесором"). Збереження рідної української мови, хоч уже надіпсованої, протягом двох-трьох поколінь у житті наших переселенців на Далекому Сході акцентоване автором чітко й тепло. Проте ми не будемо зупинятися над усіма деталями повісти, найважливішим для нас залишиться опис-епопея загибелі українського села в кошмарних 1930-их роках.

Читання споминів Якименка навіває ряд рефлексій. Ми ще раз хотіли б нагадати читачеві, що твір Якименка з'явився не, наприклад, 1956 р., коли такі твори, за нашим стереотипним думанням, почато друкувати,<sup>4</sup> але у 1976 році. Розповідь про трагедію українського села датується, щоправда 1966-1970 рр., але вставки-коментарі Якименка і його передмова написані значно пізніше. Поява таких творів у другій половині 1970-их рр. показує, що є в СРСР автори, які перечекали цілі десятиріччя, щоб таки вивести на світло денне злочини Москви в 1930-их рр. (і є видавництва, які ці твори друкують).

І інша рефлексія напрошується при читанні повістей Якименка. Це не вперше відважна українська думка маніфестується не в Україні, а в Москві. Навіть під час хрущовської відлиги твори репресованих українських учених (напр., М. Птухи, А. Кримського, О. Барановича, Є. Сташевського, Ю. Корчак-Чепурківського) спершу з'явилися не в Києві, а в Москві чи Ленінграді. Бо це в Москві і в Ленінграді, а то й дальших російських областях ховалися, шукали захисту тисячі й тисячі української творчої інтелігенції в часи розгулу більшовицького терору 1930-их рр. Не забуваймо участі, що її члени українських громад Москви й Петербургу, повернувшись на рідні землі, взяли в нашому державному відродженні 1917-1920 рр.

А третя, до того ж доволі сумна рефлексія, це рефлексія про самого автора. Отож, Лев Григорович Якименко народився 10 березня 1921 р. в місцевості Темрюк на українській Кубані. Його батьки були свідомими сільськими вчителями (його батько був навіть заарештований більшовиками за спротив колективізації). Належить він до тієї нещасної української молоді, яку злигодні й терор 1930-их

---

4. Ще при кінці 1950-их рр. та нерівномірно в 1960-их рр., між іншим у багатьох випадках ще до приходу до влади Шелеста в УРСР, з'явилося кілька творів українських письменників (маємо на увазі прозу), які пробували якось хоч би епізодично заторкнутися голод 1933 року. Тут є талановиті твори, як "Дума про тебе" Михайла Стельмаха, чи "Малиновий дзвін" Юрія Збанацького, а є і графоманська писанина різних Бабляків і йому подібних. Але цим епізодичним картинам бракує наснаги та трагізму, вони схематичні, неглибокі, ба що більше, вони за режимним стереотипом показують традиційного, українського хлібороба в неодмінно кривому, негативному дзеркалі.

рр. розігнали по всіх далеких просторах СРСР. Призваний в армію і важко поранений у Другій світовій війні, він вижив і за інстинктом самозбереження приїхав після війни в Москву. Спираючись на свої бойові заслуги, він дістається в Московський університет, закінчує його 1950 р. і завдяки своїм здібностям стає в ньому професором (на кафедрі літературознавства, 1969 р.). Але не лише завдяки своїм здібностям, бо ухитрився він примоститися при впливовому М. Шолохові, спеціалізуючись у писанні панегіриків про нього.<sup>5</sup>

Іншими словами Якименко виступає як типовий пристосуванець, який ціною зречення свого роду купив собі тепле місце, та ще й у центрі. Це представник усіх отих "енків", яких так багато в СРСР. Окрім прізвища чи місця народження в Україні, а часто лише українських предків, вони нічого спільного з українством не мають. Нам доводиться з ними зустрічатися, вислухувати їхні апологетичні (а власне самооборонні) аргументи про прогресивність (чи користі?) денационалізації (в них "інтернаціоналізму"). Ігнорувати їх не можна. Мусимо визначити свою політику супроти них.

За змалювання реалістичної картини голоду 1933 р. в Україні ми Якименкові таки вдячні. До речі, в продовженні своїх споминів він описав роки війни 1941-1945 рр. і розкрив картину страждань нещасних радянських бійців у фронтових окопах. Трагізм цієї частини мемуарів Якименка викликає асоціації з такими відомими творами, як, наприклад, "Мертвим не болить" В. Бикова, "На заході без змін" Е. М. Ремарка, чи "Поза межами болю" нашого ж О. Турянського. Проте навіть тут, — а ми ніяк не хотіли б бути брутальними чи цинічними, — ми не здатні відігнати рефлексії-

---

5. Таких есеїв-панегіриків він написав багато — про "Тихий Дон" у 1954 р., про "Підняту цілину" в 1960 р., про Шолохова як про взірць письменника-комуніста в 1967 р. і под. В нагороду за службу роблять його в 1973 р. теж професором Академії суспільних наук при ЦК КПРС. Ця його служба і партійна запопадливість підказують йому показати (епізодично) в своїй розповіді також такі постаті як учителя-"націоналіста" Пугаченка, начебто колишнього петлюрівського сотника; хоч рідна бабуся Олеся, почувши про таке минуле Пугаченка, каже: "А може й брешуть люди?" (а знала вона в селі всіх з давен-давна). Проте, слід зазначити, що Якименко показав у продовженнях своїх споминів (Аналізована тут книга "Всё вперед" датована рр. 1965-1970; друга частина, "Белые лебеди" — 1960-1965; третя, "Жеребенок с колокольчиком", 1973 р. Порядок їх виходу друком був: друга частина, потім перша, потім третя. Разом: під назвою "Судьба Алексея Ялового", їх видано 1976 р., накладом 100.000) багато більше "негативних", персонажів-росіян, навіть таких, як дезертири на фронтах та перекинчики. Між іншим, добре нам усвідомити, що таких перекинчиків серед росіян були сотні тисяч, це все були люди, розчаровані більшовицьким режимом, а часто потерпілі від репресій. Є чимало таких людей і на еміграції на Заході.

висновку, що всі ці бойові друзі автора — Івани, Бориси, Віктори, Вери<sup>6</sup> — може й *заслужили* собі на це лихо. Вони ж бо в багатьох випадках самі пхалися допомагати "бити фриців", а якщо не пхалися, то давали себе пхати тим, які сліпо слухалися Москви. Не виключене, що якраз ці Івани, Віктори, Володі (а можливо й сам автор — в повісті Яловий) у своєму комуністичному заповзятті заганяли терором останніх вільних селян у колгоспи (роки 1934-1939), організували комсомольські доноси на "врагов народа", викривали "націоналістів" серед неросіян, виганяли молодь на новобуди в Сибір чи Казахстан, паплюжили "гнилий Захід", фальшували історію, викривляли душі дітей. Може й мимоволі, але такими показав їх Якименко і в розповіді про українське село, і в своїх філософських ремінісценціях-коментарях.

Тут Якименко підсвідомо вірний до кінця своїй тезі, яка, його власними словами, звучить так: "Рассказ о том, что было пережито, требует и того, что я назвал бы *бесстрашием памяти*. Не надо утаивать то, что было, потому что неправда может только унижить героическое время". Він вважає своїм найпершим обов'язком таки сказати цю правду, переказати її майбутнім поколінням. Тим більше, що він сам, трагічно, належить, як він сам каже в передмові до своїх творів, до тих дуже небагатьох, кого війна "не зарыла в шар земной", бо "по статистике, из каждых ста юношей рождения 1921-1922 годов осталось три человека". Не зважаючи на деякі наші застереження, ми думаємо, що Якименко цей свій обов'язок виконав. Чи значить це, що й психіка явних пристосуванців зовсім не проста, не монолітна?

---

6. Вера це медсестра-доброволець, яка знелюбила свого чоловіка (видатного вченого) за те, що він у 1941 р. не зголосився "защитать родину". Цей епізод надуманий, але він цікавий тим, що на його канві автор критикує поведінку радянської знаті, вищих урядовців, академіків (батько чоловіка Вери — академік, людина суха, егоїстична). Є в Якименка теж критичні натяки на обвішаних медалями генералів у блискучих чоботах (а бійці в багні, неголені, голодні!).

## ПРО СМЕРТНУ КАРУ В СРСР

Анатоль Камінський

Право, карне право, а в ньому й інститут смертної кари, в нормальних обставинах є вислідом і функцією правосвідомости даної спільноти; в тоталітарних режимах — продуктом і віддзеркаленням правосвідомости керівної верстви, — партії, олігархії. Що світогляд і характер керівної верстви визначає її правосвідомість, юриспруденцію, правні норми і судочинство, взагалі її правову систему, — це зокрема виразно видно в наші часи на прикладі Радянського Союзу. Тут правосвідомість керівної "нової кляси" — партійної "номенклятури", на чолі з Політбюром і Секретаріатом ЦК КПРС — це єдине джерело і детермінант змісту і характеру радянського карного права і самої інституції смертної кари. Офіційно в СРСР говориться про "соціалістичну правосвідомість", що про неї, напр., у карно-процесуальному кодексі (КПК) УРСР, у ст. 18 сказано: "Суди і народні засідателі рішають кримінальні справи на основі закону, згідно з соціалістичною правосвідомістю". Те саме твердження є в усіх радянських карно-процесуальних кодексах (в КПК РРФСР воно є в статті 16).

---

На прохання редакції співробітник "Сучасности" Б. Л. подав такі фактичні дані про кару смерти в Росії, пізніше СРСР, починаючи від Лютневої революції 1917 р.:

- 25 березня 1917 р., два тижні після т. зв. "буржуазної" Лютневої революції, кару смерти скасовано;
- 24 січня 1918 р., неповних три місяці після т. зв. "пролетарської" Жовтневої революції кару смерти відновлено (початок масового терору);
- 17 січня 1920 р., після перемоги більшовиків, кару смерти скасовано; але цей жест тривав лише три місяці;
- у травні 1920 р. — кару смерти відновлено;
- 26 березня 1947 р., після закінчення Другої світової війни та терору, що йшов за нею, кару смерти скасовано; але менше, ніж за три роки, — 12 січня 1950 р. — кару смерти відновлено.

Від 1954 р., з ініціативи Микити Хрущова поширено список правопорушень, за які можна карати смертю, а саме:

- 30 квітня 1954 р. — убивство в спеціально обтяжливих обставинах;
- 25 грудня 1958 р. — бандитизм, зрада батьківщини, шпигунство,

Що являє собою "соціалістична правосвідомість"? Це — дивний гібрид, не лише з чудернацьким та невластивим ужитком терміну "соціалістичний", але й з дивним схрещенням різних своїм походженням правно-політичних філософій. З одного боку, "соціалістична правосвідомість" базується на ідеології т. зв. "марксизму-ленінізму", а з другого, нав'язує до деяких традиційних елементів російської правосвідомості і політичної ментальності. В першому випадку треба виразно наголосити, що "марксизм-ленінізм" виступає тут у суто радянському розумінні, тобто як стратегія, тактика, і система здобуття, закріплення і поширення влади партійної номенклатури. Ідеологічний марксистський багаж не включає тут змістових морально-філософічних постулатів класичного марксизму..

Як пише Джойс —

варто пригадати, що сам Маркс писав, що держава повинна бачити навіть у порушникові її права "людину, живу частину держави, яка віддзеркалює биття її серця; вояка, який мусить боронити свою батьківщину; члена спільноти, який виконує суспільні функції; голову родини, що її існування є святим; і що найважливіше — громадянина держави [...].

Тому, — як Маркс писав далі, — держава не може легкодушно усувати одного зі своїх членів від усіх цих функцій, бо кожного разу, коли вона робить злочинцем одного зі своїх громадян, вона відтинає від себе свого ж живого члена.<sup>1</sup>

---

терористичні акти, саботаж, убивство;

5 травня 1961 р. — розкрадання державного або громадського майна в великих розмірах, фальшування грошей та цінних паперів;

1 липня 1961 р. — спекуляція девізами;

15 лютого 1962 р. — замах на життя міліціонера або дружинника; гвалтування групою або рецидивістом;

20 лютого 1962 р. — хабарництво в великих розмірах.

Дані про кару смерти за військові злочини читач знайде в статті А. Камінського.

1962 року преса широко інформувала про засуди й виконання кари. Лише за один рік таких випадків було 181, виконаних переважно на особах з "неарійськими" прізвищами, з явною метою розпалити антисемітські настрої. Від того часу повідомлення про покарання смертю з преси фактично зникли, за винятком воєнних злочинців і нападів на міліціонерів, що не означає зменшення страт.

Демократична опозиція в СРСР не раз жадала скасування кари смерти. Наприклад, з нагоди 50-річчя СРСР звернення такого характеру вислано до Верховної Ради СРСР, з підписами А. Сахарова, В. Чалідзе, С. Ковальова та ін.

1. James Avery Joyce. Capital Punishment, a World View. Единбург — Нью-Йорк — Торонто (Thomas Nelson & Sons), 1961, ст. 103.

Така морально-правна філософія далека від "соціалістичної правосвідомості", центральним нервом якої є зовсім інший моральний імператив, а саме: за всяку ціну зберегти за собою монопольну владу, не перебираючи в засобах, включно з терористичним застосуванням "кари смерти".

Якщо йдеться про традиційні російські елементи "соціалістичної правосвідомості" то вони, на жаль, того ж типу і лише сприяють загостренню і згущенню репресивного характеру і всього карного права, і інституції кари смерти. Передусім, російський політикум не знав і не визнавав розрізнення влади законодавчої, виконавчої і судової як незалежних категорій. Правосуддя в Росії не було незалежним у західньому розумінні цього слова, оскільки джерелом права був або цар, або держава, ідентифікована з його особою. Так було, зрештою, теж і за Сталіна, при якому постанови і укази Верховної Ради СРСР і Політбюра та ЦК були лише формальними передатниками волі справжнього суверена — Сталіна. У висліді — правосуддя в Росії було завжди радше інструментом політичної влади, так само, як і екзекутивні її галузі. Річард Пайпс правильно пише, що

до судової реформи 1864 р. (а почасти і після неї) Росія не знала незалежного правосуддя. Юстиція була відгалуженням адміністративної системи, і тому її головною турботою було проведення в життя волі держави і охорона її інтересів.<sup>2</sup>

Концепція Монтеск'є про розподіл влади ніколи не знаходила зрозуміння, а тим більше застосування в російській політичній практиці. Нічого дивного, що як пише цей же автор,

до 1860 рр. російська юриспруденція навіть не розрізняла між законами, декретами і адміністративними розпорядженнями, які після затвердження їх монархом, визнавалися з однаковою шанобливістю і в 1830 р. були внесені твердою рукою в "Повне зібрання законів" у хронологічному порядку [...]. Недорозвиненість юридичної традиції і судової системи, самозрозуміло, давала великі можливості бюрократичному апаратові. Деякі консервативні російські юристи навіть зовсім серйозно доводили потребу того, щоб юстиція і адміністрація були тісно переплетені. Серед них був усіма шанований спеціаліст державного права проф. Н. М. Коркунов, який розпрацював теорію російської юриспруденції, згідно з якою основною функцією законів країни є не стільки здійснювання правосуддя, а більше вдержування порядку.<sup>3</sup>

---

2. Річард Пайпс. На пути к полицейскому государству. "Самосознание, Сборник статей". Нью-Йорк ("Хроника"), 1976, ст. 16.

3. Там таки, ст. 164-165.



Судова реформа 1864 р. теж не багато вплинула на зміну російської правосвідомості і правничої практики, тим більше, що зріст тероризму і революційних рухів привів за часів Олександра III-ого до впровадження відомих "надзвичайних заходів", які не лише великою мірою передали функції правосуддя в руки виконавчого апарату, точніше поліції, але й загострили репресійний режим у цілому.

Найгірше однак з радянською юриспруденцією і судочинством, які взагалі важко трактувати як правні категорії в західньому розумінні. Інститути права в СРСР не лише не існують як деривативи Божого закону тієї чи тієї релігії, але й не визнають звичайних норм природного права, ані не виходять з раціоналізації права як об'єктивних абстрактних норм, але є виключно практичними нормативами і засобами в руках уряду, який їх визначає і інтерпретує кожночасно, відповідно до своїх власних інтересів. Іншими словами, право, зокрема карне право, як і всі інші ділянки партійного і радянського (адміністративного) апарату є лише політично-карним інструментом номенклатури. І так само, як колись за царів не розрізнялося між законами і декретами, так само й сьогодні декрети й укази та постанови Політбюро, Секретаріату ЦК, Ради Міністрів, а не лише Верховної Ради СРСР, мають силу закону і можуть його змінити, обминати, а то й зовсім негувати чи усувати, дарма що він формально залишається далі дійовим. Згідно з "Основними принципами карного права СРСР і Союзних та Автономних Республік" з 25 грудня 1958 р., стаття 22 КК про "смертну кару, як винятковий захід покарання", говорила:

Кара смерті через розстріл як винятковий захід може бути стосована, аж до часу її повного скасування, у випадках зради, шпіонажу, шкідництва, терористичних актів, бандитизму, вбивства в особливо обтяжливих обставинах, які передбачені статтями кримінальних кодексів СРСР і союзних республік і які визначають відповідальність за навмисне вбивство, вбивство в час війни або в час бою; смертна кара може бути застосована за особливо важкі злочини в випадках, спеціально передбачених кримінальним законодавством СРСР.

А вже несповна три роки пізніше, на основі постанови Президії ВР СРСР (не самої ВР, але Президії!) про смертну кару за "особливо важкі" економічні злочини, з 6 травня 1961 р., спрямованої проти спекулянтів і розбазарювачів "соціалістичної власності", 20 липня 1961 р. розстріляно Е. Т. Рокотова і В. П. Фейбишенка, після скасування попереднього засуду їх на 15 років ув'язнення... Таке "правосуддя" можливе лише в СРСР... Пригадаймо, що це діялося вже після величезного галасу про "соціалістичну законність".

До речі, з "соціалістичною законністю" чи без неї, в останні роки в міру зросту репресій і загострення режиму та зросту

КГБівського свавілля, зростав теж діапазон застосування смертної кари, не зважаючи на те, що згідно з чинним кримінально-процесуальним законодавством і КПК союзних республік смертна кара є лише винятковою, тимчасовою, вимушеною і її "застосовують лише в виняткових випадках".<sup>4</sup> На сьогодні, згідно з ст. 24, ч. 3 КК УРСР:

Із злочинів, за dokonання яких допускається застосування смертної кари, більшість є державні злочини: зрада батьківщини (ст. 56), шпіонаж (ст. 57), терористичний акт (ч. 1 — ст. 58), терористичний акт проти представника зарубіжної держави (ч. 1 — ст. 59), диверсія (ст. 60), поодинокі особливо небезпечні державні злочини, dokonані проти інших держав трудящих (ст. 65), бандитизм (ст. 69), дії, що дезорганізують працю виправно-трудової установи (ст. 69'), виготовлення або збут підроблених грошей або цінних паперів (ч. 2 — ст. 79), порушення правил валютних операцій (ч. 2 — ст. 80). Крім цього, в мирний час припускається стосування смертної кари за крадіжку державного і громадського майна в особливо великих розмірах (ст. 86'), навмисне вбивство при обтяжливих обставинах (ст. 93), згвалтування при особливо обтяжливих обставинах (ч. 3 — ст. 117), одержання хабаря при наявності особливо обтяжливих обставин (ч. 2 — ст. 168), замах на життя працівника міліції або народного дружинника в зв'язку з їхньою діяльністю в охороні публічного порядку при обтяжливих обставинах (ст. 190'), захоплення повітряного судна, що спричинило загибель людей або завдало важких тілесних пошкоджень (ч. 3 — ст. 217<sup>2</sup>) і за опір начальникові або примушення його порушити службові обов'язки при особливо обтяжливих обставинах (т. "в", ст. 234). Смертна кара може бути застосована за злочин, передбачений ч. 2 — ст. 73, а також до осіб на військовій службі за dokonання в воєнний час або в бойовій обстанові особливо важких військових злочинів, що за них відповідальність передбачена: т. "в", ст. 232 (непослух), т. "в", ст. 234 (спротив начальникові або примушення його до порушення службових обов'язків), т. "б" і "г", ст. 241 (дезертирство), ст. 242 (самовільне залишення частини в бойовій обстанові), т. "б", ст. 243 (ухилення від військової служби через членопошкодження або іншим способом), т. "в", ст. 245 (навмисне знищення або пошкодження військового майна), т. "е", ст. 249 (порушення встановлених правил сторожової служби), т. "т", ст. 251 (порушення правил несення бойового вартування), т. "в", ст. 254 (зловживання владою, перевищення влади і недбале ставлення до служби), ст. 255 (здача або залишення противникові засобів ведення війни), т. "б", ст. 256 (залишення воєнного корабля, що гине), ст. 257 (самовільне залишення поля бою або відмова вживати зброю), ст. 258

---

4. Уголовный кодекс Украинской ССР, Научно-практический комментарий. Київ (Издательство политической литературы Украины), 1978, ст. 72-73.

(добровільна здача в полон), ст. 260 (мародерство), ст. 261 (насильство над населенням в районі воєнних дій).<sup>5</sup>

Нічого дивного, що за скромними обчисленнями академіка А. Сахарова, хоча "загальне число страт в СРСР не відоме — ці факти є офіційною таємницею, — є всі підстави припускати, що воно включає кілька сот осіб на рік, тобто більше, ніж у будь-якій іншій країні, де цей варварський інститут ще існує".<sup>6</sup>

Оперативно смертна кара стосується в Радянському Союзі в трьох площинах: 1) згідно з формально-зафіксованими нормами, постановами і указами; 2) всупереч їм — через подиктоване партійним апаратом чи КГБ таке, а не інше фальшиве їх інтерпретування і застосування, або через підтягнення самого "злочинного акту" до такої чи такої інтерпретації стосовної статті КК чи КПК; і 3) поза всякими правовими нормами взагалі. В обох останніх випадках, навіть при найформалістичнішому, позитивістичному підході до інституції смертної кари, вона взагалі не є правною категорією, але терористичним убивством, політичним убивством з боку держави, точніше номенклятури. Тут кара смерті перестає бути правною інституцією і стає інструментом державної терористичної системи. Але й навіть у першому випадку маємо часто приклади неправильного використання карного закону (ст. 371 КК УРСР), яке полягає у

- 1) нестосуванні судом карного закону, який підлягає застосуванню,
- 2) застосуванні карного закону, який не підлягає застосуванню, 3) неправильному тлумаченні закону, яке суперечить точному його значенню.<sup>7</sup>

Клясичний типовий приклад наводить Сахаров у вищезгаданому листі, де він змальовує справу татарина Рафката Шаймухамедова, якого засуджено на смерть в 1974 р. за вбивство помічниці продавальниці в Іссик-Куле і розстріляно в січні 1976 р., хоч він свою вину заперечував, його рідні дали на це докази, а "судовий вирок вражав своєю неграмотністю в дослівному і юридичному сенсі слова, браком доказів і своїми суперечностями". Навіть більше, лист

матері [Шаймухамедова] виразно стверджував, що причиною такого упередження було бажання наживи з боку прокурорів — Бекбюєвої і Клейшної. Вона описала сцену шантажу, хабарі, що їх прокурори одержали від інших обвинувачених, фабрикацію кримінальної

---

5. Там таки, ст. 73-74.

6. Andrey Sakharov. The Death Penalty, — "The New York Review of Books" (Нью-Йорк) 1978, 9, ст. 43.

7. Уголовный кодекс Украинской ССР, Научно-практический комментарий, ст. 403.

справи проти її другого сина з тією самою метою — дістати хабар — і то вже після розстрілу Рафката.<sup>8</sup>

До речі, не можна не згадати, що присуд над Шаймухамедовим затвердив сам заступник генерального прокурора СРСР Маляров.

Стосування смертної кари в другій площині має звичайно чисто політичний характер — безпосередній і посередній. За класичний приклад першого може правити справа трьох вірменських патріотів — Затікіяна, Багдасаряна і Степаняна, що їм "зшити" справу підкладення бомб на Московському метро і в 1979 р. засуджено на смерть та розстріляно. Прикладом другого можуть бути "економічні злочини" Рокотова, Фейбишенка й інших, переважно євреїв, які мали виразне політичне спрямування...

Але так чи так, з винятком звичайних побутових важких кримінальних злочинів караних смертю, в першій площині і в усіх випадках другої площини про інституцію смертної кари в СРСР треба говорити не як про правну категорію у західньому розумінні цього слова, але як про формалізоване вбивство з боку номенклатури, яка ототожнює себе з державою. При чому тут не йдеться про "урядовий злочин", відомий у західньому праві, оскільки формалізоване вбивство відбувається в повній свідомості номенклатури та її службовців, що вони його вчиняють згідно з "соціалістичною правосвідомістю". "Урядовий злочин" у СРСР мав своє визнання і признание лише в зворотно-історичному і селективному аспекті, — так на XX з'їзді КПРС Хрущов частково визнав злочини Сталіна супроти членів компартії в минулому.

Якщо йдеться про стосування смерті в третій площині, то тут маємо справу з позаформальним, тобто не формалізованим, прихованим убивством. Воно проводиться поза всякими нормами і правилами навіть радянського карного права і без самої карної справи. І якщо ми попередньо говорили про *формалізоване вбивство*, то в цьому третьому засязі маємо справу з *таємним убивством*, виконуваним без дотримання будь-яких формально-правних вимог, на доручення тієї ж номенклатури.

Останніми роками цю інституцію таємного вбивства не раз уживано супроти наших патріотів на рідних землях: згадати б хоча Аллу Горську, Ростислава Палецького, Гелія Снегір'ова, Олександра Григоренка, В. Вітенька, оо. А. Горгулу, І. Котика і інших, а недавно Володимира Івасюка. Їх знищено без будь-якого навіть судилища, до того "спихаючи" вину на інших. Застосовуються ці методи й поза межами Української РСР (напр., Йонас Казлавскас у Литві) і навіть СРСР (Орест Зілінський у Чехо-Словаччині та ін.).

---

8. Sakharov, ст. 44.

"Інституція" таємного вбивства стосується не лише всередині СРСР, але й назовні, закордоном, в сателітних країнах і на Заході, незалежно від того, що згідно з ст. 1 ч. 4 КПК УРСР і стосовних параграфів кодексів інших республік,

джерелами карно-процесуального права є також підписані СРСР і УРСР договори і угоди з іноземними державами, які регулюють правила зносин радянських судів, прокурорів, слідчих і органів дізнання з відповідними установами іноземних держав, а також порядок виконання доручень останніх.<sup>9</sup>

Пригадаймо як повівся Кремль у випадку генерала В. Малетера і інших угорських офіцерів у 1956 р., яких заманено в гостину до радянського офіцерського клубу і опісля таємно знищено. А ще більше: як учинила Москва з Імре Надьом, якого таємно знищено всупереч даним Югославії формальним, офіційним і врочистим запевненням з російського боку, що йому ніщо не загрожує.

Про таємне вбивство як політичний інструмент написано вже немало. Напр., Джон Барон пише, що

в згоді з указівкою Леніна про те, що все, що служить наближенню комунізму, є моральним, Радянський Союз убивав і викрадав чужинців, починаючи з 1926 р., коли Сталін повністю закріпився при владі [Ми думаємо, що й раніше. — А. К.]. В цьому році агенти ОГПУ застрелили в Парижі українського лідера Симона Петлюру. Серед білого дня, на центральній московській вулиці був схоплений посол Естонії в Радянському Союзі Адо Берк, всупереч його дипломатичній недоторканості. Більше про нього не чули. 26 січня 1930 р. ОГПУ викрало в Парижі білогвардійського лідера Олександра Кутепова, а 22 травня 1922 р. в Гамбурзі застрелило колишнього комуністичного кур'єра Ганса Віссенгіра. Так само ліквідували співробітників радянської розвідки, які стягли на себе гнів своїх начальників.

Щоб здійснювати терористичну діяльність з більшою ефективністю і в ширших масштабах, НКВД створив у 1936 р. Управління в спеціальних справах, що його росіяни з часом стали називати відділом "мокрих справ" [...].

Після нацистського вторгнення в 1941 р., Управління в спеціальних справах розрослося в Четверте, або Партизанське управління НКВД, яке керувало шпіонажем, саботажем, вбивствами і партизанськими операціями в німецькому тилу. Його керівником був Павел Анатолієвич Судоплатов [...]. Він з такою майстерністю керував військовими операціями, що йому доручено керівництво Спецбюром ч. 1, яке створено 1 січня 1946 р., щоб виконувати саботаж і вбивства в мирний час [...].

Під наглядом Спецбюра була також "Камера" — лябораторія, яка робила експерименти для винайдення найкращих засобів нищити людей, що їх важко було б розкрити. Камера спеціалі-

---

9. КПК УРСР. Київ, 1974, ст. 6.

зувалася на виробі отрут, проти яких не були відомі антидоти, і отрут, які вбивали так, що видавалося, що смерть сталася з природних причин. У 1953 р., плянуючи замахи, заступник Судоплатова полковник Лев Олександрович Студніков завважив: "Хлопці з Дванадцятого (з Камери) говорять, що вони вже самі бояться ходити по своїй лябораторії. Я можу їх розуміти. Прикре діло. Ви доторкнетеся до чоگونهбудь випадково — і вже тут і ваш похорон".

Навіть у межах самої партійної верхівки Спецбюро здобуло таку погану славу, що після приходу до влади в червні 1953 р. Хрущова і його соратників, воно було відразу зліквідоване, а Камера була закрита [...].<sup>10</sup>

Але вже "... в вересні 1953 р. [Спецбюро і Камера] були реконструйовані в Дев'ятий відділ Першого головного управління. Із створенням у наступному році КГБ, воно перетворилося на «Отдел 13» Першого головного управління. В певному сенсі, операції відділу 13 кидають куди більший виклик світові, ніж його попередники [...]".<sup>11</sup> Згодом "Отдел 13" переіменовано на "Отдел В":

Коли відділ 13 став відділом В в наслідок реорганізації КГБ в 1968-1969 роках, його основний персонал складався з 50-60 працівників, навчених різних форм насильства і ознайомих з приділеними районами світу. На додаток, співробітники відділу В працювали в усіх більших радянських посольствах за кордоном [...]. У зв'язку з суворими таємними обмеженнями, запровадженими після дезертирства Сташинського, працівники відділу В, у Москві і закордоном, старалися навіть від своїх колег у КГБ приховати свою роботу в цьому відділі. Завдяки секретності і обережності, відділові 13 вдалося зберегти в таємниці своє дальше існування в перебудованій формі, але, починаючи з літа 1971 р., ціла серія — одних за одними — подій, показала, що він ще існує і працює дуже запопадливо.<sup>12</sup>

Вичислення всіх — тільки відомих жертв — цього відділу "мокрих справ" забрало б тут забагато місця. Але не можна не згадати крім Симона Петлюри, ще інші визначні історичні постаті нашого народу, що впали жертвою такого російського "правосуддя": Євген Коновалець, Лев Ребет, Степан Бандера.

Що ж являє собою творець і носій "соціалістичної правосвідомості", оця славнозвісна номенклатура, яка є нічим іншим, як політичною мафією, яка вперше в історії світу створила свою власну державу з власною мафіозною "правною" системою?

---

10. Джон Барон. КГБ. Работа советских секретных агентов, перевод с английского. Нью-Йорк (Nat Sobel Associates, Inc.) — Тель-Авів (Effect Publications), 1978, ст. 393-396.

11. Там таки, ст. 397.

12. Там таки, ст. 408.

В новій конституції СРСР сказано вже без найменших завуалювань, що "керівною і спрямовуючою силою радянського суспільства, ядром його політичної системи, державних і громадських організацій є Комуністична партія Радянського Союзу..."<sup>13</sup> На сьогодні КПРС налічує понад 16 млн членів. Серед них — за обрахуванням советологів — дійсна владна сила — номенклатура — нараховує від 400 до 500 тис. Очолена Політбюром і Секретаріатом ЦК, вона і творить справжню керівну верству, яка визначає і здійснює внутрішню і зовнішню політику СРСР, а отже й характер та ролі радянського судочинства й радянської юриспруденції. І якщо, можливо, радянське судочинство і є якоюсь мірою віддзеркаленням правосвідомости цих 16 мільйонів, то вона є їм накинена тим півмільйоном людей, які панують над усіма народами СРСР.

Головним елементом номенклатури є передусім бюро і секретаріати партійних комітетів, які виносять рішення, що їх опісля лише беруть до відома і формально затверджують партійні пленуми. Іншими словами, не керівні комітети КПРС у цілому є суверенами "нової кляси", але їхні бюро і секретаріати, плюс самі партійні апарати, які вже давно перестали бути лише технічними, чиновницькими канцелярлями і набрали власної питомої ваги і сили. Від них і КГБ і йдуть в основному доручення до суддів, кому і який вони мають виносити вирок у політичних справах. До речі, коли КГБ входить повністю в номенклатуру, то з МВД належать туди не всі, а лише певні офіцери і урядовці, дібрані за відповідним номенклатурним ключем. До номенклатури входить теж керівна адміністративно-господарська верства, яка творить майже половину всієї номенклатури. Свою монополію на політичну, економічну, мілітарну і всю іншу владу в СРСР цей півмільйон береже завзято і готов кожночасно стосувати вбивство — правно-формалізоване чи таємне, в середині СРСР і поза ним, — щоб лише зберегти своє панівне й упривілейоване становище.

Самозрозуміло, що така політична і соціально-економічна та правна система, що її створила номенклатура — не має нічого спільного з соціалізмом, і тому терміни "соціалістична правосвідомість", "соціалістична законність" і т. п. є не лише натягнені політично, але й невластиві. Якщо говорити в випадку СРСР про соціалізм, то хіба про zdeгенеровану його форму, тобто про "zdeгенерований соціалізм". У такому разі треба говорити про zdeгенеровану "соціалістичну" правосвідомість, а ще точніше про zdeгенеровану "соціалістичну" спотворену правосвідомість zdeгенерованої політичної мафії, яка зуміла перетворити навіть інституцію смертної кари на урядове терористичне вбивство.

---

13. Конституція (Основний закон) СРСР. Київ, 1978, ст. 6.

## НАЩАДОК «КРИВАВОГО БАНДУРИСТА»

Ігор Качуровський

Українська еміграційна думка знає, скільки мені відомо, лише два кардинально відмінні ставлення до проблеми впливу культурних сил з України до чужого берега. Для одних — ті, хто, мавши в собі краплинку української крові, говорили і творили якоюсь іншою мовою, усі "зрадники". Тут згадаю Євгена Маланюка, який, узявши за епіграф слова Жданова на адресу Ахматової, "взбесившася барынька", написав відповідну поезію, — мовляв, так тобі й треба, бо ти "зрадила і рід і батьківщину...". Таку розв'язку питання я назвав би "радикальною".

Інша, протилежна розв'язка може бути названа "ліберальною": буцім то усі вони, включно з Чеховим, у якого прізвище бабусі закінчувалося на *енко*, хоч і писали чужою мовою, але лишалися українцями.

Обидві ці формули однаково абсурдні. Тут кожен випадок треба розглядати індивідуально.

Національність письменника це часом складне й делікатне питання. Коли, скажімо, румунський єврей пише англійською мовою новелі з життя циган і черкесів, то до якої літератури його зараховувати? (А мовиться тут про напівзабутого Конрада Берковічі, письменника американського, бож писав він у Нью-Йорку). Або коли інший румунський єврей під французьким псевдонімом пише вірші в Берліні, то куди ми його зарахуємо? (Мова про російськомовного поета двадцятих років, Жака Нуара, цілком забутого автора збірки "Сквозь дымчатые стекла").

Абсорбувати елементи чужих культур разом із їхніми носіями це найхарактеристичніша риса всіх імперій.

До Риму література потрапила як воєнна здобич: від Лівія Андроніка через Теренція, Горація, обох Сенека, Лукана, Апулея, Федре аж до Авзонія римську літературу значною мірою формують чужинці.

Не меншою мірою чужинецький елемент притаманний і Британській імперії: хтось завважив, що третина англійських письменників це шотландці, третина ірландці, а решта — англійці.

Російська імперія щодо цього не робить жадного винятку з



загального правила. Серед українців, котрі йшли в російську культуру, а зокрема літературу, я виділив би три головні хвилі:

1) Культуртрегери допетровської й петровської доби А. Сатановський, Є. Славинецький, Данило Туптало — він же Св. Димитрій Ростовський, Петрові сподвижники Стефан Яворський та Теофан Прокопович.<sup>1</sup>

2) Друга хвиля припадає на середину минулого сторіччя. Тут не стільки імен, скільки ваги в літературному процесі. Маю на думці, як читачі вже здогадалися, своїх земляків Миколу Васильовича Гоголя та Олексія Костянтиновича Толстого, правнука останнього українського гетьмана.

3) Найдошкульнішою втратою для української культури була третя хвиля, що влилася в російську літературу Срібного віку і що без неї цей Срібний вік годі увявити. Переважно це були нащадки, діти й онуки, зрусифікованих українців:

Мережковський свою автобіографію починає з констатації: "Дід мій був козак Глухівського полку Мережка". Максиміліян Кириєнко-Волошин писав, що з його предка-бандуриста поляки живцем здерли шкіру.<sup>2</sup> Батько Федора Сологуба, Кузьма Тетерніков, був нешлюбним сином української дівчини-кріпачки та полтавського поміщика Івницького. Українського роду були белетристи Володимир Короленко (мати — полька) та Ігнатій Потапенко. Прізвище відомого гумориста Аркадія Аверченка говорить само за себе. З козацької старшини походив нині забутий поет Олексій Будіщев; граф Василь Комаровський найпослідовніший репрезентант парнасимизму в російській ліриці — оспівував своїх козацьких предків. Справжнє прізвище критика, першого перекладача творів Вітмана, а пізніше дитячого письменника Корнія Чуковського — Микола Васильович Корнійчук. Нарешті — єдиний з усіх, кого можна беззастережно визнати українцем, — брат відомого графіка, Володимир Нарбут, який, за моїми відомостями, під час визвольної

---

1. До цієї хвилі може бути зарахований і пов'язаний з українською культурою білорус із Києво-Могилянської академії Симеон Полоцький, що приніс у стару Московію силябічне віршування.

2. З цього приводу відомий російський літературознавець Б. Філіпов писав мені: "Щодо слів М. А. Волошина, що його предком з батькового боку був бандурист, з якого поляки живцем здерли шкіру, то це могло бути — однаковою мірою: дійсний справжній факт; політ фантазії поета, що любив надавати дійсності легендарного забарвлення: він читав і 'кривавого бандуриста' Гоголя, розумів, що й прізвище його подвійне Кириєнко-Волошин явно свідчить, що предки його вийшли з 'Волоського краю' на Україну... Але, в усякому випадку, він сам написав про цього бандуриста як свого предка. І дуже спокусливо ідентифікувати предка Волошина з Гоголевим персонажем..." Див. ще: В. Ястребов. Гайдамацький бандурист, "Киевская старина" 1886, IV, ст. 379-388.

боротьби перебував у лавах армії Української Народної Республіки (пізніше був виключений з партії "за приховання ряду обставин, зв'язаних з його перебуванням на півдні під час білогвардійської окупації", а ще пізніше — ліквідований).

У двадцятих роках уперше помічається зворотна хвиля: повернення до українського письменства поета Павла Зорева (Филипович) та Зінаїди Тулуб (не рахуючи кількох літераторів, що пройшли російську стадію початківства).

Хоч у російську літературу двадцятих років ввійшла так звана Одеська школа, але серед її представників не було жадного українця: брати Катаєв і Петров — росіяни, Юрій Олеша — поляк, Ісаак Бабель, Едуард Багрицький, Ілля Ільф — євреї...

Михайло Зоценко і ще два-три українського роду літератори пишуть у ті роки по-російському, але ці втрати мало помітні на тлі загального кількісного зростання нашого письменства.

Подібне співвідношення сил, як у двадцятих роках, спостерігаємо в літературах — українській та російській — повоєнної еміграції, де російськими письменниками стали М. Нароков, М. Моршен, Тетяна Фесенко, покійний О. Неймірок (це про нього писав я:

Десь бабуся його в музеї  
Цілувала шаблю Мазепи...).

## II

Розповідають, що десь на початку двадцятих років вулицею Москви йшла дивна постать: кремезний чоловіча, одягнений у грецьку тогу, з довгим, перев'язаним чорною стрічкою волоссям і вогненною бородою.

— Максе! Максе! — крикнула йому супутниця.

Група червоноармійців, що проходила вулицею, зупинилася. Командир підійшов і відрепортував:

— Товаришу Маркс! Нехай живе ваш марксизм, який ми вивчаємо...

Людина, яку прийняли за Маркса, називалася Максиміліан (скорочено — Макс) Кириєнко-Волошин.

Щодо його дивного одягу, то в дореволюційні часи він не являв би чогось виняткового: з легкої руки Оскара Вайлда європейські мистці наввипередки один перед одним намагалися здивувати публіку своєю екстравагантністю: той вигадував собі фантастичну біографію, той симулював самогубство, хто розмальовував обличчя, хто ганяв голяком по Парижі... А Волошинові — бож він був не тільки поет, а й маляр — впало до голови одягатися греком доби Перікла. Проте за цією химерною маскою класичного грека

Максиміліян Волошин ховав лицарське мужнє серце й доброту душевну.

Один з найкращих творів Володимира Винниченка, роман "Хочу", починається з того, що герой роману, Халепа, російський поет українського походження, ні слова не кажучи, дає поличника критикові Костяшкіну. Я не маю жадного сумніву, що Винниченко, трохи модифікувавши, використав для роману автентичний випадок. Час і місце дії (Петербург, передвоєнні роки), літературне середовище, причина конфлікту й низка дрібних подробиць дають підставу пізнати в Халепі — Максиміліяна Волошина. Тільки червону бороду Волошина Винниченко, для камуфляжу, переставив його суперникові. Про реальну історію "літературного поличника" докладно оповідає російський літератор Сергій Маковський у книзі "Портреты современников". (Нью-Йорк, 1955, ст. 311-358). Зудар між Максом Волошином та Миколою Гумільовим (що його мало не забив Волошин могутньою козацькою долонею!) призвів до дуелю, який, на щастя для російської поезії, закінчився нічим (лише секундант, Олексій Толстой, з переляку загубив калашу...). Волошинові, що виступив як оборонець чести невідомої жінки, ця історія, зауважує Сергій Маковський, — "створила авреолу лицаря без страху та догани".

Максиміліян Кириєнко-Волошин по батькові походив із запорізьких козаків, по матері був німецької крові. Він закінчив гімназію в Феодосії, вчився на юридичному факультеті Московського університету, але з першого курсу його виключили за участь у студентському революційному русі і вислали в Феодосію, звідки він виїхав до Парижу. Після повернення його знову вислали — цього разу до Туркестану. Звідти він знову подався до Парижу, де прожив кілька років. Цьому місту він присвятив цикл поезій "Париж".

Волошин багато подорожує, зупиняється на якийсь час у Москві або Петербурзі, а потім знову їде до Франції. Там і застала його Перша світова війна.

1917 року, після Лютневої революції, поет повернувся в Одесу, звідки ще під час воєнних дій перебрався до Криму, де мав власний дім у Коктебелі (тепер Планерське), який, завдяки гостинності Волошина, невдовзі став місцем відпочинку письменників — і виконує цю функцію й після смерті господаря (11 серпня 1932)...

Ще раніш Максиміліян Волошин зацікавився окультизмом, антропософією, є відомості, що він належав до масонської льожі. До авреолі лицарськості в ньому приєдналася авреоля містики. Можливо, саме це дало йому силу в ті часи загальної розгубленості зберігати ясність духу. Так, Ілля Еренбург, в антології "Портрети російських поетів", писав про Волошина:

Протягом перших місяців війни, коли засліплення перестало бути привілеєм небагатьох і ненависть склепила народам очі, Волошин, єдиний поміж усіма російськими поетами, не втратив яснозорости й мудрости. Серед буревіїв революції він зберіг свою непорушність, перетворивши Коктебель на якусь метеорологічну станцію. Супроти прокльонів Бальмонта й дитирамбів Брюсова він рішуче віддав перевагу екскурсам у галузь російської історії, порівнянням — більш-менш мальовничим — із 1793-ім роком, і якщо не палким, то зате докладним молитвам за білих, за червоних, за всіх, власного Коктебеля позбавлених...

Справді, в поемі "Дім поета" (цей твір опубліковано щойно в 1950-их роках, але в літературних колах його знали й раніш) він оповідає, як "червоний вождь і білий офіцер — фанатики непримирених вір" шукали в нього притулку й поради. "Червоного вождя" ми можемо назвати за імення: це Беля Кун, що керував у Криму червоним терором:

... і сам читав в кривавих списках я  
Серед чужих імен — своє ім'я — <sup>3</sup>

писав про ті часи Волошин у щойнозгаданій поемі "Дім поета". У наші дні, коли боротьба за права людини набрала гльобального значення, мені здається доречним нагадати, що саме Волошин закликав "бути людиною, а не громадянином". Однак, проповідь гуманности не знаходила тоді відповідного ґрунту. Поет опинився фактично поза межами радянського суспільства, де панувало пізніше зформульоване гасло: "Якщо ворог не здається — його знищують" (до чого дехто додавав: "а якщо здається — тим паче...").

1923-ого року в Берліні вийшла Волошинова збірка "Стихи о терроре" (про яку, до речі, ні словом не згадують сучасні радянські бібліографії творів поета). Публікацію творів за кордоном урядові чинники тоді ще не здогадалися були вважати кримінальним злочином. Проте можливість друкуватися на батьківщині стала для Волошина ще меншою, ніж була перед тим. Він — поруч із Федором Сологубом, Анною Ахматовою, Осипом Мандельштамом — потрапляє до категорії письменників, що їх охристили тоді "внутрішніми емігрантами".

Якийсь Б. Галь у журналі "На посту", що був речником "культурної революції", опублікував статтю "Поетична контрреволюція у віршах М. Волошина", де запевняв, що поет буцім то запеклий контрреволюціонер-монархіст...

— Вам би Максиміліян Волошин мусів подобатись... — сказав мені колись мій професор і наставник Борис Ярхо.

Я, скільки пригадую, нічого не відповів, — бо те з Волошинової

---

3. Тут і далі — всі переклади автора статті.

творчості, з чим я був на той час обізнаний, мене не захоплювало. Я ще не знав тоді, що поетична спадщина цього поета складається з двох дуже відмінних частин: пейзажно-описової лірики, холодно розумових малюнків природи та пристрасної оповіді про сучасні авторові злочини й події — в їхньому пов'язанні зі злочинами минулого...

Моє знайомство з творчістю поета обмежувалося кількома поезіями в антології "Чтец-декламатор", звідки я вивчив напам'ять і деклямував знайомим — як зразок абсолютної незрозумілості — Волошинів сонет

Как млечный путь, любовь твоя  
Во мне мерцает влагой звездной,  
В зеркальных снах над водной бездной  
Алмазность пытки затая. <sup>4</sup>

Справжнього Волошина я пізнав лише в Аргентині, коли — марно шукаючи в одній з численних антологій світової поезії бодай одного українського зразка — я натрапив на вірші:

Este invierno, a lo largo de los caminos,  
Había hombres y caballos muertos... <sup>5</sup>

Першою публікацією Макса Волошина була його стаття (в одному з російських журналів за 1900-ий рік), спрямована проти Бальмонта й нової поезії. Та невдовзі автор статті стає і приятелем Бальмонта, й прибічником нових течій у мистецтві.

Волошин уважався символістом, однак співпрацював у журналі "Аполлон", довкола якого гуртувалися акмеїсти. Вельми влучну й слушну характеристику ранньої творчості поета дає російська "Литературная энциклопедия" тридцятих років. Тому що ця енциклопедія для нашого загалу неприступна, наводжу цю характеристику в перекладі:

Ранні вірші його — це або вишукані формою, переобтяжені образами, перенасичені барвами холодні й урочисті полотна слухняного учня Ередія та молодого Вергарна [...] або ж "наскрізні", всі в кольорових плямах, бризках, блимах — імпресіоністичні акварелі, крізь які поет намагається показати "ліричне тло душі". [...] Але в тому й іншому випадку вірші Волошина — це плід рафінованої інтелектуальної культури. Основними джерелами його поетичного надхнення виявляються бібліотека й музей. У нескінченних блуканнях європей-

---

4. Як Чумацький Шлях, любов твоя в мені мерехтить вологою зоряною, в дзеркальних снах над водяною безоднею діамантність тортури затаївши.

5. Las mil mejores poesías de la literatura universal. Selección, ordenación y prólogo de Fernando González. Мадрид, без зазначення року. Український переклад цієї поезії ("Узимку здовж доріг...") подаю далі.

ськими країнами його приваблює переважно "священне каміння" старої Європи. Природа, щоб знайти місце в його віршах, має або пройти крізь призму мітології [...] або попередньо стати мистецтвом.

Це те, що звать "вторинною поезією" або "поезією другого ступеня" — риса, зокрема притаманна французьким парнасцям та київським неоклясикам. Наводжу характеристичний фрагмент:

Йду дорогою смутною в мій безрадінний Коктебель.  
По горбах — узор тернини і осріблені чагарі.  
У долині тонким димом рожевіє-цвіте мигдаль,  
І страсна земля простерла чорні ризи та орарі.

Тут варто звернути увагу на три моменти:

1) це пейзажна лірика, вельми далека від фето-тургенєвських описів російської природи; 2) поезію написано складним розміром, що зветься *галліямб* і що його обезсмертнив Катулл своїм епілієм "Аттіс". Володіння цим розміром свідчить як про високу культуру автора, так і про те, що він розраховує на рівного собі читача; 3) поет впроваджує в свої вірші образи, — компоненти священницького одягу (ризми та орарі), та культові поняття (страсна земля), а це свідчить про його релігійно-містичні нахили.

Взагалі, в Максиміліяна Волошина як майстра віршової техніки є чого навчитися. Недаремно тонкий знавець російського вірша Георгій Шенгелі в книзі "Техника стиха" як зразок описового сонета дає Волошинів сонет "В молочнім присмерку" (з паризького циклу). Знаходимо у Волошина й вінок сонетів, що в ті часи був не абиякою рідкістю ("Corona astralls"). Услід за Брюсовим Волошин уживає й моностих (одновіршові написи до мистецьких образів).

Ось відкриті навздогад сторінки 162-163 з книжечки "Максиміліан Волошин", що вийшла в малій серії "Библиотеки поэта" (Ленінград, 1977):

Тут і подвійний оксюморон:

Гріх молитви й таїнство спокуси,

і показ ерудиції:

Змійність уст жіночих в Леонардо...,

і варіант сапфічної строфи з переміщеною вліво цезурою, завдяки чому вірш стає асиметричним, складеним із хорейного та ямбічного гемістихіїв.

У "Віршах про терор" та в інших поезіях революційних років зустрічаємо жанр заклинання, фактично не вживаний у християнській ліриці (далі спроб християнізувати поганські заклинання справа не пішла), і, навпаки, вельми поширений у християнській поезії Середньовіччя жанр видіння ("Видение Иезекииля"),

знаходимо спробу схопити специфіку доби через притаманну лише їй лексику ( "Терминологія", побудована на жаргонізмах), бачимо поезію з інтерогативних речень ("Бойня") або з речень інфінітивних ("Красногвардеец").

Але (як я вже згадав) поетична творчість Волошина розпадається на дві відмінні частини; війна й революція були переламними роками на шляху Волошинової музи. Першою ластівкою нового спрямування поета з'явилася написана ще 1906 року макабрична — в формі розповіді одрубаної голови — поезія "Голова madame de Lamballe":

Стан жагучо-гнучкий  
Розтоптала ногами юрба мені.  
Поглумилась над ним, оголила.  
І на нього я глянуть не сміла,  
Та мене відрубали від тіла  
І м'ясива шматки  
Полишили ятритись на камені.

І міської голоти  
Підхопила мене товчія.  
У шинку хтось пиячив,  
і валялася я  
У калюжі горілки й болота.

І мене перукар там побачив,  
Як лежала на лаві, —  
Розчесав мої коси русяві,  
Мої лиця підмазав рум'янами  
І напудрив мій ніс.

І тоді, потолочену, з ранами,  
Геть побиту рукою брудною,  
Зі щоками рум'яними,  
Підхопив мене спис  
І охмеленим тирсом підніс  
Над юрбою.

... Росла вакханалія,

І співав у священному безумі люд.  
І здалося: на святі в Версалі я,  
Де кружля мене плавний танець.

Спів лунав, ніби полум'я гуд.  
І до вежі у Тамплі, вузькими тюремними —  
Під вікно королевине — сходами темними,  
Я піднеслась — народу мого посланець.

Поезія, присвячена теророві французької революції, стала передвісницею й провісницею майбутніх "Віршів про терор".

Коли перед поетом стала страшна оголена дійсність війни,

революції, голоду й терору, він залишив холодно-споглядальну, то кришталево-прозору, то, навпаки, герметичну, ерудитну, вишукану, рафіновану лірику для обранців. Його вірш стає дзеркалом, де безпосередньо відбивається нічим не прикрашена радянська дійсність.

На цьому тлі постає низка поезій, які ввійшли до збірок "Стихи о терроре" та "Демоны глухонемые", котрі, власне, творять справжнє єство поетове і що їх, очевидно, й мав на думці Борис Ярхо, коли казав: "Вам би Волошин мусів подобатись!"

Але ця частина Волошинової творчости це не тільки пряме віддзеркалення страшних фактів, скажімо так, першої фази формування радянської людини — це також певна історіософична концепція.

Розвиток міркувань поета щодо Росії, більшовизму та ставлення до них можна уявити у формі такого "силогізму навпаки:

Великий засновок: Всі люди смертні.

Малий засновок: Кай людина.

Висновок: Кай — безсмертний.

Або за варіантом Волошина:

Великий засновок: Минуле Росії — суцільне жахіття.

Малий засновок: Більшовизм — це пряме й безпосереднє продовження російських традицій, конкретний вияв російського національного духу на даному історичному етапі. Чи простіше — частка супроти цілого.

Висновок: Більшовизм належить прийняти й благословити. Продемонструймо це на прикладах.

Історію Росії Волошин вивчав не з підручників Ключевського та Гловайського; він знає, наприклад, що Романови, власне, й не Романови, бо

Наследье Кошки и Кобылы

Пожарский царствовать привел...

Що Петро перший закатував власного сина, це знає кожен школяр, а от, щоб розповісти про те, як він узяв на тортури свого здогадного батька, то на це треба таки мати Волошинову ерудицію:

Царь, пьяным делом, вздернувши на дыбу,

Допрашивает Стрешнева: "Скажи,  
Твой сын я, али нет?", а Стрешнев с дыбы:

"А чорт ты знает чей ты... много нас  
У матушки царицы переспало"...

А чого варт вік просвітницького абсолютизму, коли

Російський двір стирає всі різниці  
Блудилища, палацу і шинка...



коли

Цариць на царство коронує  
Статевий гін гвардійських жеребців.

У "Домі поета" — одному з шедеврів російського "самвидаву" двадцятих років, опублікованому за кордоном у п'ятдесятіх і передрукованому в Ленінграді 1977 р. з приміткою "друкується вперше", читаємо такі рядки про російське господарювання в Криму:

За півтора ста літ, від Катерини,  
Ми витоптали мусулманський рай,  
Ліси зрубали, розтягли руїни,  
Понижили і розікрали край....

А щодо російської культури, то й над нею нависає містичний фатум:

Темна путь російського поета,  
Жде на всіх рокований зворот:  
Пушкіну — під цівку пістолета,  
Достоевському — на ешафот.

Ніхто ліпше від Волошина не змалював шляхів більшовизму. Ось "Червона весна" зі збірки "Стихи о терроре" (Берлін, 1923):

Узимку здовж доріг валялись трупи  
Людей і коней. І собачі зграї  
Вгризалися в живіт і дерли м'ясо.  
Вив східній вітер у розбитих вікнах,  
А побіч стукотіли кулемети —  
Свистілі, мов бичі, по наготі  
Жінок і чоловіків.

Надійшла

Весна зловісна, і голодна, й хвора.  
Дивилося на світ незряче сонце.  
Недоносків плодили матері  
Безруких і безоких. Не тванюка,  
А сукровиця поповзла по схилах.  
Під талим снігом оголились кості,  
Конвалії заблимали, як свічі,  
Пах гниллю пролісок, фіялка — тлінням.  
А прикорні дерев, що їх об'їли  
Голодні коні, — наче ноги трупів  
Стирчали непристойно. Листя й трави  
Здавалися червоними, а зелень  
Була вогнем опалена й жагою.  
Спотворив гнів і жах лице природи.  
А душі тих, що вирвані гвалтовно  
З життя — вони кружилися на вітрі,  
Над шлях летіли вихорем пилюки,  
Безумили живих могильним хмелем

Незгаслих пристрастей і спраги — жити,  
Заразу, помсту, паніку плодили.  
Тож зі страсним зима злилася тижнем,  
Червоний май — з Великоднем кривавим,  
Але Христос тим разом — не воскрес...

А це два уривки з циклу "Шляхами Каїна" з тієї самої збірки.

1.

Хто написав отут на мурі кров'ю:  
"Братерство, Воля, Рівність — або Смерть!"?  
Немає Волі — звільнення саме.  
Поміж рабів одно-єдине місце,  
Що вільного достойне, — це тюрма.  
Інакшого нема в людей Братерства,  
Ніж Каїнове. Понад узи крові  
Зв'язок міцніший лучить жертву з катом.  
Немає Рівности. Є рівновага.  
Не рівновага — протиопертя,  
Як дві стіни, одна об одну спершись,  
Утворюють удвох міцне склепіння.  
Хто вірить, що мета культури — щастя  
І що добробут — ідеал її?  
Страждання й голод — ось різець Свободи,  
А смерть людину вирізьбила ним.  
Не в рівності, не в волі, не в братерстві,  
А тільки в смерті — заколоту суть.

2.

І ще, і ще, і все здавалось мало.  
Тоді нове почулось гасло: "Геть  
Війну племен, і армії, й фронти —  
Війна загальна хай живе тепер!"  
І армії, поплутавши ряди,  
Із ворогами цілувались... Потім  
Накинулися на своїх, рубали,  
Тортурували, вішали, стріляли,  
Здирали скальпи, витинали ремні,  
Церкви сквернили; замки та палаци  
Палили вщент; шляхи, мости й заводи  
Висаджували. Склади і запаси  
Винищували геть, плуги ламали,  
Гноїли хліб, вигонили худобу,  
І гвалтували, й виселяли села,  
Голодний люд розстрілювали, їли  
М'ясиво людське, немовлят солили  
Про чорний день. Була тоді розруха.  
Був голод. І вкінці прийшла чума.

Спочатку падають впереміж із прокльонами (див. далі) визнання, що в Москві, на Красній площі звучать "нерусские слова", що "с Россией кончено...", з одного боку, та — до речі, вельми поширена в ті часи і зовсім не Волошином кинена думка, — що велика катастрофа для чогось потрібна, що це лише перехід до чогось вищого й кращого, з другого.

Якщо В'ячеслав Іванов і Валерій Брюсов писали про "грядущих гунів", про Аттілу (чи Атіллу, як тоді було прийнято його звати), то Волошин виводить куди менш знаного, але не менш жорстокого гота Тотілу, чиї спустошення видаються поетові запорукою відродження. І тут приходиться несподіваний зворот: оскільки більшовизм це Росія (не вхожу тут у деталі, якою мірою цей погляд відповідає дійсному станові речей),<sup>6</sup> то його належить прийняти й благословити: поет із радістю пропонує свою плоть для ливарної печі, (де буцім то витоплюється майбутнє), якщо там забракне дров, і хоч йому також загрожує шлях, що привів Пушкіна під цівку пістолета, а на ешафот Достоевського — але він ладен іти на Голготу:

Може, вийму я цей самий жереб  
(О, гірка ти, дітовбивче-Русь!)  
І прийму в підвалі кулю в череп  
Чи в калюжі крові посковзнусь.

Тоді ж Волошин пише низку ліричних поезій та невеличких поем історіософічного характеру: сучасні йому події він пов'язує з минулим Росії.

Більшовизм він пов'язує із Лжедмитрієм, із Степаном Разіном, провадить паралелю між Петром Першим та червоними комісарами:

В комісарах — дух самодержавства,  
Спалах революції в царях...

В історії Росії, на його думку, мінялися лише "оглави та позначки", а "білувальники живого м'яса" лишалися ті самі. Ця концепція Максиміліяна Волошина лягла в основу світогляду Дмитра Донцова та вісниківців.

---

6. У моєму архіві зберігається, без позначення року й числа журналу, відбитка з моєї статті в "Сучасності" — "Вісниківство і російська поезія". Там я писав: "Абстрагуємося від того, в якій мірі ця концепція історично виправдана. Безумовно, більшовизм всмоктав у себе все найгірше, що тільки мали Московія і Російська імперія на протязі їх існування, — було б безглуздом це заперечувати. Але люди з трохи вищим, ніж у теоретиків українського націоналізму, рівнем відмічали подібність між більшовиками і яковінцями, проводили паралелю між радянським соціалізмом і тиранією інків, звертали увагу на тотожність колгоспної системи і рабовласницького сільського господарства древнього Єгипту".

Наш земляк, російський поет з Харкова, у минулому — політв'язень, а тепер виключений із Спілки письменників — Борис Чичибабин так змальовує Максиміліяна Волошина:

Буддийский поп, украинский паньч,  
В Москве — француз, во Франции — москвич...

Але Чичибабин не добачив іще одної Волошинської іпостасі: його втілення в постать біблійного пророка. Функція пророка, як відомо, подвійна: викривати й проклинати сучасне зло та передбачати й прорікати майбутнє.

21-ого січня 1918 р. Волошин пише поему "Видіння Іезекіїла", що їй судилося відіграти особливу ролю в розвитку української поезії: вона стала джерелом історіософічної лірики Євгена Маланюка — лірики осудів та прокльонів... Хоч я, на відміну од В. Чапленка, не надто люблю цитувати сам себе, але цього разу доведеться процитувати. У вже згаданій статті "Вісниківство і російська поезія" я писав:

Пророк передає слова Господні, спрямовані до землі, яку чекає кара за те, що вона

Строила вышки, скликала прохожих  
И блудодеяла с ними на ложах,  
На перекрестках путей и дорог  
Ноги раскидывала перед ними...  
Каждый, придя, оголеть себя мог  
И насладиться сосцами твоими.

Країна, що лежить блудницею на перехресті, — це лаятмотив творчости раннього Маланюка

...  
Тільки ти, похотлива скитська гетеро,  
Простягаєш сарматських вишень уста.

Тільки ти, перекохана мандрівниками,  
Всім даруєш розтерзане тіло для втіх,  
І кусають, і душать брудними руками,  
І з плачем твоїм злиті харчання і сміх.

На узбоччю дороги — з Європи в Азію,  
Головою на захід і лоном на схід —  
Розпростерла солодкі смагляві м'язи  
На поталу, на ганьбу земних огид.

І ще:

Лежиш, розпусто, на розпутті,  
Не знати, мертва чи жива.

...  
Хто гвалтував тебе? Безсила,

Безвладна, п'яна і німа,  
Неплодну плоть, убоге тіло  
Давала кожному сама.

Волошин виступає також як провидець, який бачить (а таки бачить!) майбутнє:

Сотни лет тупых и зверских пыток,  
А еще не весь исчерпан свиток  
И не замкнут список палачей...

Той час, коли за Лжедмитрія, названого — очевидно, за якимось тодішнім (17 ст.) джерелом "Dmetrius Imperator" люди

Хлеб пекли из кала и мезги,  
Землю ели. Бабы продавали  
С человечесьим мясом пироги, —

через триста років має повернутися.

А найголовніше — що все це кровопролиття, ці розстріли, це "білування живого м'яса", не принесуть жадних змін, бо

Розтоплені роки минуть безслідно  
Народних бур і м'ятежів.  
Раби вчорашні — воля їм набридне —  
Запрагнуть знову ланцюгів.  
Збудують знову тюрми і казарми,  
Відновлять трон, який змели,  
І побредуть, на шиї взявши ярма,  
В поля трудитись, як воли.

Сьогодні, коли Волошинові передбачення і щодо незамкненого списку катів і жахить голоду, і щодо новітнього рабства здійснилися з лихвою, можна лише сперечатися, чи це знання, здобуте у світі антропософічних есотерії, чи Божий дар, а чи — спеціально для скептиків! — лише випадковий збіг обставин.

Про Максиміліяна Волошина написано вже чимало: Сергій Маковський, Ів. Бунін, Марина Цветаєва, А. Сєдих, Борис Філіпов — називаю лише найвизначніших. А "там" останнім часом гарячим прихильником поета виступив Купріянов, якому належить не тільки низка статей в українських та російських журналах, а й окрема вельми й вельми пристосована до цензурних вимог книжка про Максиміліяна Волошина.<sup>7</sup>

У цій невеликій статті я намагався якнайменше повторювати вже сказане й не міг (та й не пробував) охопити всі аспекти Волошинової

---

7. И. Куприянов. Судьба поэта (Личность и поэзия Максимилиана Волошина). Київ ("Наукова думка"), 1978.

творчости. Я лише хотів акцентувати ті моменти, котрі, як мені здавалося, могли бути цікавими українському читачеві.<sup>8</sup>

---

8. Чи були якінебудь стосунки між Волошином і українською культурою й літературою? Тема Росії проходить крізь усю його творчість, майже гіпнотично, як мрія і як кошмар, української теми — так виглядає — нема. Книжки про Волошина, включаючи останню, Купріянова, мовчать. Але ось у "Літературній Україні" з 31 травня 1977 р. (ч. 43) є химерно мініатюрний (редакційно чи цензурно ампутований?) спогад Леоніда Вишеславського про зустріч із Волошином у Харкові 1930 року, а там є короткий епізод: "Максиміліян Олександрович запитав про Павла Тичину. З'ясувалося, що Максиміліян Волошин закоханий, як він висловився, у поезію Тичини, вважає його великим поетом сучасности і працює над перекладами його віршів". Це все. Скільки тут Wahrheit, а скільки Dichtung, — не знати. Чи є сліди праці над такими перекладами в архівах Волошина? Уся тема Волошин — Україна лежить облогом, — поза аспектом генеалогічним.

Легше було б говорити про вплив Волошина на українських поетів. Зразу спадає на думку Волошинське в Миколи Бажана — і в історіософії і в карбованості важких метрів, у нагнітанні похмурих і жахливих образів. Але і в цій темі нічого не зроблено. — *Примітка редакції.*

# ПІВНІЧНИЙ СХІД

*Максиміліян Волошин*

Хай буде благословен прихід твій — Бич Бога,  
якому я служу, і не мені зупиняти тебе.

Слова Св. Лю, архієпископа Труаського,  
звернені до Аттілі

Чортівня завила, загуляла  
По Росії — мерхне білий світ, —  
Рве, шматує сніжні запинала  
Зимний, льодовий Північний Схід.

Вітер цей спізнало дике поле,  
Тундри, гори, плоскогір'я голе,  
Чорний вітер крижаних рівнин  
Над помор'ям, над поліссям свище, —  
Згарище, погроми, бойовище,  
Мідні зорі, полум'я руїн.

Вітер цей — він був нам вірним другом,  
В лихолітті стугонів услід —  
Сотні літ ми йшли назустріч хугам,  
З півдня йшли ми — на Північний Схід.

Війте, війте, снігові стихії,  
Хай гроби вкриває білина.  
В цьому вітрі — вся судьба Росії,  
Вся судьба, шалена і жажна.  
В цьому вітрі — гніт ланців пудових,  
Русь Малют, Іванів, Годунових —  
Хижаків, опрічників, стрільців,  
Лютих білувальників людини —  
Чортогону, хвищі, хуртовини —  
Царський спадок для більшовиків.

---

На прохання редакції Мойсей Фішбейн переклав одну з най-  
характеристичніших поезій Волошина з його "російського" циклу.

Що мінялось? Клейна і клейноди?  
Всюди шаленіє гураган.  
У тиранах — вибухи свободи,  
В комісарах — приспаний тиран.  
Вбить на палю, всипати отрути,  
Всупереч природі швиргонути  
Крізь віки майбутніх божевіль —  
Знов те саме, знов той самий хміль.

Вчора, нині, завше: горлорізи,  
Вовчі морди, машкари, мармизи,  
П'яні крики вчаділих тварюк,  
Дика праця нишпорки й жандарма,  
Зашморги, катівні, ґрати, ярма,  
Каторга, шпіцрутени, канчук,  
Моторошне сніво муштрування,  
Шерегів, парад і шиккування,  
Зграї Аракчевих, Петрів,  
Гатчін і жахливих Петербургів,  
Мрії ненажерливих хірургів  
І шалені замахи катів,  
І розгул звіроти навісної, —  
Ще не всі розгорнуто сувої,  
Є ще не спогадані кати:  
Маячня й страхіття надзвичайок —  
Ні Москва, ні Астрахань, ні Яїк  
Більшої не знали гіркоти.

Край нам груди, бий, пали війною,  
Розбратом, — різнею нищівною, —  
Сотні літ — назустріч всім вітрам,  
Сотні літ — у крижаній пустелі, —  
Не дійти і згинути в хурделі  
Чи знайти сплюндрований наш храм. —  
Над усе нам — задуми Господні, —  
Підемо і приймемо — поклич!  
Вихоре полярної Безодні —  
Я тебе вітаю, Божий бич!

1920

*Переклав з російської  
Мойсей Фішбейн*



## ОСТАННЄ СЛОВО ПІДСУДНОГО

*Юрій Литвин*

Шановні мої земляки, звертаюся до вас і широких кіл громадськості з заявою, що зфабрикована проти мене кримінальна справа є не що інше, як підла провокація, авторами якої є КГБ України, виконавцями ж — Васильківський райвідділ міліції, суд і прокуратура м. Василькова. Провокація, вчинена проти мене, є свідомий злочин, здійснений органами т. зв. радянської влади не лише проти мене як особи, як літератора, як члена Української громадської групи Гельсінкі, але й проти всіх тих, кому дорогі й близькі ідеали демократії, свободи і гуманізму. Прокурор будував свої звинувачення Литвина не на ґрунті об'єктивних фактів (яких не було), а на хисткому тлі фальсифікацій і прямих лжесвідчень "потерпілих", які безсоромно брехали на суді, під опікою "Влади" і "Закону". А це ще один доказ того, що суд і прокуратура були прямо зацікавленими сторонами, тобто учасниками вчиненої проти мене провокації. Пасивність мого адвоката Медведчука в захисті обумовлена не його професійним профанством, а тими вказівками, які він одержав згори, і підлеглистю: він не смів розкривати механізму вчиненої щодо мене провокації. Адвокатська участь у таких справах зведена нанівець — це ще одне свідчення відсутності в СРСР інституту адвокатури при розгляді політичних справ, де садять людей "інакодумуючих". Щодо потерпілих, то вони сказали самі про себе більше і краще, ніж хто. Десь 60 років тому Дзержинський назвав міліцію дзеркалом радянської влади. Воістину, що правда. Ось вам

---

Текст кінцевого слова Юрія Литвина, що тут друкується, редакція дістала від Закордонного представництва Української гельсінкської групи. Невідомо, чи цей текст був проголошений повністю й безперешкодно на судовому процесі. За "Кримінально-процесуальним кодексом УРСР", ст. 43, 13 "закон наділяє підсудного правом на останнє слово [...]. Ненадання підсудному останнього слова вважається істотним порушенням процесуального права і спричиняється до скасування вироку. Зміст, як також і час на виголошення останнього слова, закон не регламентує". На практиці однак втручання суду до проголошуваного останнього слова — часте явище, знані й випадки повного недопущення до останнього слова (напр., у процесі М. Матусевича).

Правопис тексту уніфіковано, мову лишено без змін. Кілька редакційних коньктур узято в квадратіві дужки.

Нагадуємо читачам, що в "Сучасності" 1979, 10 була вміщена стаття Юрія Литвина "Правозахисний рух на Україні".

дзеркало Василькова. Дзеркало нашої влади. Ганьба всім присутнім у цій залі. Цей суд є однією з найганебніших сторінок за всю історію судочинства в Василькові, і він буде лежати на совісті не лише тих, хто мене судив, але й на вашій совісті, мої громадяни-земляки.

Тут прокурор провадив про те, що Литвин був, є, і завжди буде кримінальним злочинцем. Це брехня, димова завіса, за якою карні органи радянської влади ховають свій злочин. Цей суд не займався розбором справи, а захищав "потерпілих" міліціонерів і звинувачував Литвина. Я не маю жадних підстав уважати цей суд судом у справжньому значенні цього слова.

Як суд, так і прокуратура, так і державна безпека, так і міліція є вузлами на батозі, яким періщать, і будуть періщити Литвина за його вільнодумство, за його літературну творчість та правозахисну діяльність. Цей судовий процес — бюрократична формальність по юридичному оформленні батоження. І це є правда, про яку добре знають тут присутні.

*Тепер звернуся до справжніх фактів.* По відбутті трирічного покарання за свою літературну творчість 14. X. 1977 р. я звільнився, чітко усвідомлюючи, що в умовах т. зв. радянської дійсності я не матиму можливості не лише займатися літературною творчістю, без якої не мислю свого існування, але нормального життя, не відмовляючися від своїх переконань. Відмовлятися від них на догоду режимові [не маю] ні найменшого бажання. Знаючи, яке майбуття приготують мені органи КГБ, а також враховуючи стан свого здоров'я, я знав, що наступне ув'язнення стане для мене останнім. Отож, я звернувся до Президії Верховної Ради СРСР з заявою про відмову від радянського громадянства і надання мені з матір'ю Парубченко Надією Антонівною можливості залишити Радянський Союз. Замість союзної Президії відповіла нам місцева влада. В січні 1978 р. мене викликали до бархатівської сільради, де дільничий міліціонер в присутності матері і голови сільради став називати мене "паразитом". На моє зауваження, що не пасує представникові влади хамити, міліціонер погрозився посадити мене на 15 днів у тюрму, і [тільки] завдяки проханням матері і голови сільради цього не трапилось. Органи КГБ і міліція безумовно знали про мій стан здоров'я (хвороба ніг, шлунку), згідно з якими я не можу виконувати жадної фізичної роботи.

Оця розмова була нічим іншим, як заздалегідь запланованою провокацією, мета якої — викликати Литвина на взаємну грубість та покарати 15-добовим ув'язненням. На початку лютого 1978 року я лягаю в Васильківську лікарню на операцію ніг (розширення венозної кров'яної системи). В цей час мою матір відвідує працівник Київського ОВІРУ і попереджає, що коли Литвин буде добиватися еміграції, то психіатр Васильківської лікарні дасть рекомендацію помістити мене в психіатричну лікарню на лікування. (Зауважую, що ніколи ні я, ні мої рідні не зверталися до психіатрів). Це і була єдина конкретна відповідь, яку ми одержали на свою заяву до Президії Верховної Ради СРСР відносно еміграції. Тобто Президія грубо порушила статтю 14 Загальної Деклярації прав людини ООН і свій власний закон про ратифікацію цієї Деклярації від 1956 року. Це ще один доказ того, що в Радянському Союзі громадянство не є виявом доброї волі людини, а є однією з форм примусу — закріплення її за державою. І це також правда, яку не можна приховати ніякою демагогією.

Газета "Київська правда", а за нею "Культура і життя" 17 квітня 1978 року надрукували статтю підписану В.Покотилом, третину якої присвячено оббріхуванню Литвина. Відомо, що публікації такого змісту в радянській офіційній пресі з'являються за вказівкою КГБ. За місяць-два після цього до мене навідується її автор Покотило і передає — за дорученням держбезпеки м. Києва попередження, яке в устах цього гінця від КГБ звучало так: "Коли Литвин і надалі буде провадити своєї ..., до нього буде вжито найсуворіших заходів". Згодом, переконавшись, що Литвин не є лише дисидентом-одинаком, але є й член Української гельсінкської групи і бере в її діяльності активну участь, органи КГБ дають вказівку міліції — при нагоді затримувати Литвина і робити в нього труси. Такі особисті обшуки Литвина міліція провадила неодноразово. При цьому вилучено записничок з нумерами телефонів, адрес[ами] знайомих, книги, копірку тощо. Також затримували і труси вчиняли проти Литвина працівники Шевченківського і Залізничного відділів міліції м. Києва.

У червні 1978 року мені дали адміністративний нагляд. Мені заборонили залишати межі Васильківського району, а в селі Барахти, де я мешкаю (за 20 км від Василькова), бути з 9 год. [вечора] до 6 год. ранку. З'являтися в публічних місцях заборонено тощо. Цей нагляд давав органам влади формальне право втручатися в моє приватне життя в будь-який час — вдень чи вночі. Ці ж органи тероризують мене з трудовлаштуванням. Директор Калинівського радгоспу вже через місяць після мого влаштування на це підприємство заявив мені: "У мене не виправна колонія, тому залиште моє господарство!" Не може бути, щоб сільський бюро:рат насмілився на такі заяви без консультації з КГБ!

Якимось дивом мені пощастило влаштуватись на Васильківський завод побутоелектроприлад, але через хворобу я не зміг там довго працювати — в жовтні 1978 року швидка допомога забрала мене у Васильківську лікарню, де мені оперували виразку дванадцятипалої кишки і шлунку та грижу. Але і в лікарні мене не залишило всевидюче око КГБ — у листопаді мене "провідав" уповноважений КГБ Васильківського району і застерігав, аби я не мав розмов з хворими на політичні теми. Після операції, при чому повторної (!), після виписки з лікарні Комісія ВКК\* не дала мені групи інвалідності, хоч я мав на неї повне право, і таким чином позбавила мене матеріальних засобів на існування. (Це все дія гіпнотизуючого КГБ). Окрім того, це дає право органам міліції знову мене тероризувати з приводу трудовлаштування. Це теж робилося не без волі органів КГБ.

6 березня 1979 року в Києві заарештовано члена Української громадської гельсінкської групи письменника Олеса Бердника. В той же вечір на квартирі моєї матері в селі Барахти, де я мешкаю, КГБ учинило трус. Вилучено рукопис моєї незакінченої книги "Советское государство и советский рабочий класс", добірку моїх віршів, зошит з конспектами і нотатки, кальки документів Української громадської гельсінкської групи, лист консульської групи США до моєї матері і т. п. Тоді ж вчинено труси в Києві і Київській області, і в м. Долина Івано-Франківської області. Вилучили матеріали групи, серед яких — ряд моїх статей та книгу віршів

---

\*Рос. врачебно-консультационная комиссия — лікарсько-консультаційна комісія.

"Трагическая галерея". Згодом затримали в Києві журналіста Павла Анохіна і вилучили в нього мою працю "Правозахисний рух на Україні, його засади та перспективи". 30 травня 1979 року я був викликаний на допит старшим слідчим КГБ по Київській області з приводу діяльності Української правозахисної групи і персональної участі в роботі групи, і зайшла мова про вилучені мої твори. Давати будь-які свідчення я відмовився, зробивши заяву на ім'я голови КГБ УРСР. Ось її зміст:

З приводу моєї літературної та правозахисної діяльності, а також діяльності Української групи сприяння виконанню Гельсінкських угод в СРСР вважаю непотрібним давати будь-які свідчення, бо твердо впевнений, що як моя діяльність, так і діяльність цілої групи не суперечить ні букві, ні духові таких документів як Загальна Декларація прав людини ООН, Прикінцевий акт Гельсінкських угод, Конституція СРСР, а тому втручання органів КГБ в мою діяльність, як члена групи, є грубим порушенням згаданих документів.

Це було 30 травня 1979 року. Обурений КГБ дав міліції наказ привчити зухвальця! Чому міліції? Бо теперішній КГБ, рятуючи свою репутацію, передоручає свою роботу іншим, аби родовід КГБ від Єжова й Берії не так афішувати. Так, сьогоднішній КГБ не поспішає виконувати особливо брудні справи. Хай це зробить міліція, котра не гребує найбруднішим брудом. Отож, Васильківська міліція стала шукати будь-якого приводу. 19 червня день народження мого сина. І коли я приїхав з Барахтів до Василькова і, зустрівши брата, купив пляшку "шампанського", щоб потім випити по парці на квартирі, де живе мій син, агенти міліції та КГБ все те фіксували. Коли ми пішли на берег Стугни — туди надїхала машина спецслужби. Далі все пішло за затвердженим недолугим сценарієм: з'явилися "потерпілі", які свідчили, що бачили, як Литвин розпивав спиртні напої (справді вони того не могли бачити, бо вжиті мною 50-60 грамів коньяку я випив пів години до зустрічі з "потерпілими"). Отож, брехня і їхнє свідчення, буцімто Литвин був такий п'яний, що не міг триматися на ногах. А було так: Коли я, вийшовши з води, став одягатися (натягнув шкарпетку, стоячи на одній нозі), то відчув, що хтось міцно стиснув мені руку. Це був один з трьох міліціонерів, що бродили коло мене.

— В чому справа?

— Документи! — наказав міліціонер.

Коли я назвався і подав пашпорт, ті, кинувши "нам тебе треба", наказали сісти в машину.

— Не горить. Одягнуся і сяду, — відповів я старшині і нахилився, аби одягнути другу шкарпетку, і не зчувся, як мені заламали руки і кинули в машину, що стояла поруч. Мені вслід полетіли мої речі — туфлі, сорочка, майка, піджак.

Ось і весь мій "опір". Версія суду про мій "активний опір" — геть абсурдна. Як міг напівхворий Литвин після трьох операцій чинити опір трьом здоров'ям та ще й самбістам?\* Чому ж судді і прокурор вірять у це безглуздя? Тому що ідіоти? Ні, не тому. Вони й самі добре знають, яка це

---

\*Від російського скорочення самбо — самооборона без озброєння (самооборона без зброї).

дурниця, але мусять виконати чужу волю, тих, кому вони віддані в духовне і фізичне рабство. Я певен, що внутрішня совість, яка мусить бути і в суддів і в прокурора, опирається цій брудній розправі, — і все ж вони чинять і будуть чинити проти совісті, щоб юридично оборонити цю брехню і піднести її на висоту закону, аби абсурдові дати право на існування. Як тут не пригадати відомої байки Глібова "Вовк та ягня". Радянські вовки не лише не поступаються царським, вони ще нахабніші і страшніші чи бодай не одягають на себе овечих шкур. Найстрашніше те, що суд, прокуратура розглядають цю провокацію як нормальне явище. Коли їх і мучить совість, то вони впевнені, що чинять зло в ім'я добра. Це — мораль Сатани.

Але злочин, якого вони зараз завдають Литвинові, вийшов далеко за межі справи Литвина. Це та правда, панове карателі, яку ви можете прочитати на очах людей, що сидять в цій залі.

Цей процес ви виграте, але програєте його морально. Ви пожертвували моральними факторами заради інших — не скажу політичних, ні — кон'юнктурних. А цього ніколи не прощає майбутнє. Мені боляче усвідомлювати, що після всіх трагедій віку є ще серед нас люди, які віддають свій найдорожчий скарб — душу — на вівтар політичного молоха. Деградація суспільства, як і особи, втрата ними духовних цінностей — це свідчення деградації ладу. Так було завжди — згадайте історію занепаду Римської імперії. Тепер давайте подивимось, як розвивалася далі ця провокація.

Доставивши мене до міліції у "витверезник", мені зробили особистий трус, звеліли роздягатися до трусів. Литвин відмовився це робить і попросив міліціонера, аби той подзвонив уповноваженому КГБ по Васильківському району Українському і сказав, що Литвин хоче його бачити. Старшина не дозволив черговому дзвонити, заявивши: Український знає, що ми робимо. І знову вимагав, щоб Литвин роздягся. Коли той відмовився і вдруге, старшина з двома підручними стали роздягати його силоміць, скаженіючи від непокори жертви. Коли старшина вивернув на бік хвору ногу Литвина, той назвав старшину фашистом і поліцаєм. Чому я так сказав? Відповідаю. Фашист не обов'язково носить коричневу сорочку зі свастикою на рукаві. Фашист — це соціально-психологічний тип людини, яка втратила все святе і творить зло в ім'я зла. Фашист може бути і під червоною зіркою. Поліцай — це особа, для якої насильництво стало професією, поліцай це професійний ґвалтівник. Скажу, що цей старшина і ці міліціонери нічим не відрізняються від тих, які в 1941 році знущалися з мене, поставивши на розстріл.

Коли я назвав своїх насильників фашистами і поліцаями, вони заломили мені руки і, потягнувши в іншу кімнату, кинули на ліжко, прив'язавши до нього. Потім старшина з садистичною посмішкою спитав: — То що, я фашист? — Та ще дурний фашист — відповів я. Старшина ударив кулаком мене в лице. Я назвав його дурнем в квадраті. Він знов ударив мене кулаком по голові. Я назвав старшину дурнем у кубі. Той сторчма кулаком ударив мене в живіт. Дурнем у четвертій ступені я назвати не зміг, бо знепритомнів. Але я вдячний цьому типові за те, що коли прийшов до тьми, то збагнув: радянська держава тільки на таких дурнях і тримається. Я спробував був з'ясувати це й лікаріві, що зайшов до кімнати, але того це страшенно обурило; обізвавши мене ідіотом, він дав

мені якогось болючого застрика. Потому до кімнати зайшов старшина і сказав, що мене розв'яжуть і пустять додому, коли я погоджуся заплатити 15 карбованців за "медобслужу". Я дав таку згоду. І через дві години мене звільнили. Зняли й адміністративний нагляд. Другого дня я описав усе, що зі мною виробляли в міліції. Мати, дещо прочитавши з рукопису, попросила, аби я їй розповів цю історію. Вислухавши мене, вона сказала, що поїде скаржитись на Васильківську міліцію голові КГБ України, і поїхала до Києва, але до голови не добилася. Прийняв її заступник голови КГБ по Київській області. Вислухавши скаргу, він заявив, що такого не було і не могло бути, а Литвин оббріхує міліцію. На закінчення розмови замісник сказав матері, що її сина знову судитимуть за його писання. Як бачите, обіцанка його здійснилася. Покірні волі КГБ, місцеві органи влаштували наді мною розправу, фактично за "писанину", а формально — за неіснуючий "опір активній міліції", тобто владі.

Історія радянської влади (я маю на увазі не офіційну історію, а історію, насичену кров'ю і потом народу) є історією злочинів карних органів радянської влади — КГБ, міліції, прокуратури, суду — цих слухняних виконавців волі партії. Цю правду не спростувати ні демагогією, ні партійними з'їздами, ні п'ятирічними плянами, ні космосом. Ця трагедія закарбована не лише на землі, але й на небі. Мені можуть сказати: сьогодні нема ні "червоного терору", ні 1933 і 1937 років, ні післявоєнного 1947 року. Так, цього нема. Але де є гарантія, що цих жахливих трагедій не буде завтра? Хто не дасть повторитися їм? Партія? Держава? Народ? У своїй промові прокурор оперував такими словами, як закон, вів про те, що органи радянської влади дотримуються закону, який є майже богом радянської дійсности. Коли ж я чую це слово — *закон* — я не бачу за ним благодаті, я бачу тільки страшне зло, мільйони й мільйони трупів, очі голодної смерті, квадрати концтаборів, чую сморід крематоріїв, бачу деградацію людини, народу, суспільства, деградацію, яка загрожує людству, бачу пекло ядерної і термоядерної катастрофи. Цей закон штовхає нас, як бидло, в пекло, з якого нас ніхто і ніщо не врятує. Цей закон написано не людьми, а самим Сатанюю.

Згадаю ще два факти, які вплинули на розвиток вчиненої проти мене провокації. У середині липня 1979 року по радіостанціях "Голос Америки" і "Свобода" оголошено, що Литвин є членом Української гельсінкської групи; про нього подано коротку біографічну довідку. В кінці липня було повідомлення, що в Нью-Йорку вийшов черговий номер "Інформаційного бюлетеня", де вміщено ряд матеріалів Литвина та добірку його віршів. Усе це прискорило ув'язнення. Бо як може якийсь там Литвин стати письменником і правозахисником усупереч волі партії? За самий цей непослух треба карати й карати. І ось 6 серпня 1979 року санкцією Васильківського прокурора Твердохліба Литвина позбавляють волі, кидають до камери Васильківської міліції, а потім до Лук'янівської в'язниці в Києві, до психушки і т. д. І все це чиниться з волі *закону*, і все це чиниться [не] тому, що Литвин скоїв злочин, а тільки через те, що його, Литвина, літературна творчість і правозахисна діяльність не санкціоновані волею партії. Здається, за елементарною логікою, судити треба не Литвина, а тих, хто його побив — міліцію. Але такий суд міг би викрити всіх, хто стояв за плечима старшини з кулаками. І, щоб цього не трапилось, КГБ бере злочинців під захист закону. При цьому Литвин виявляється "нападником",

а карні органи — "потерпілою" стороною. І ця брехню узаконено волею КГБ. Які ж цілі ставить КГБ, чинячи розправу?

Перша — систематично тероризуючи Литвина, підірвати його фізичні сили, фізично знищити шляхом повільних, але гарантованих мук. Литвина кидають до в'язниці, де все спрямоване на фізичне і моральне знищення людини (грубі і некальорійні харчі, недоїдання, брак повітря, інтелектуальний голод, нервові перевантаження і т.п.). Цей суд покарав Литвина кількома роками позбавлення волі в умовах табору суворого режиму, з якого мало надій на повернення.

Друга мета — вбити Литвина духовно, знищити його як особу, як літератора, як члена Української правозахисної групи, коротше — знищити його соціально-громадську значимість. Саме тому проти Литвина зфабриковано кримінальну справу по статті 188 КК УРСР, саме тому звинувачення послуговується версією, згідно якої Литвин був, є і завжди буде кримінальним злочинцем, саме тому Литвина кидають у камеру до подонків, щоб зламати його морально. Влаштовують йому подвійний прес — зверху і знизу, кидають туди, де все просякнуте злом, моральним розкладом, кидають у найбрудніше багно радянської дійсності, в це справжнє царство Сатани, де все зроблено, щоб убити в людині її я — її віру в любов, добро і правду. Знищити її душу. Вбити в людину людину.

Панове провокатори, ваша друга ціль не досягнена. Литвин не стане перед вами на коліна, не перетвориться на того, кого ви хочете з нього зробити. Він не зрадить поклику свого серця. Він не кине своєї душі в брудну пашу вашого кривавого бога, і це свята правда. І цю правду не придавити всім арсеналам ваших підлот і провокацій.

Третя мета карателів, — засудивши Литвина, вдарити по Українській гельсінкській групі, паралізувати діяльність на оборону прав людини і народу. Як партія боролася з інакдумцями — добре відомо. Шістдесят років цієї боротьби — це шлях, укритий мільйонами трупів, ганьбою найцинічніших провокацій. І це правда, яку не заховати радянській демагогії. Радянська пропагандивна машина та органи КГБ не гребують нічим, аби спалювати правозахисний рух в СРСР, як щось невластиве, безпідставне і вороже радянському способу життя і занесене зовнішніми антирадянськими силами. Бо, за барабанною логікою, — "народ і партія єдині", тому все, що не від партії, є вороже народові. Тому члени гельсінкської групи є лише "отщепенцями", угловниками, психічно хворими. Аби підтримати цю версію, органи КГБ вдаються до найганебніших провокацій, аби скомпромітувати правозахисний рух, а відтак і знищити його. Бо в СРСР [за офіційним поглядом] нема і не може бути ні національної,

ні клясової ідейної політичної боротьби, ні інакодумців, правозахисників, ні всього того, чого КПРС не дозволяє бачити в дійсності. Але справжня реальність не хоче йти в ногу з партійними програмами, не слухає партійних приписів. Коли б КГБ було послідовне, воно б посадило до в'язниці небо й землю і там [би] старанно "перевиховувало". Але радянська пропаганда знає, що в політичній дискусії брехня більш пожиточна, ніж правда. Радянським політикам ця істина добре відома.

Як член Української громадської групи сприяння виконанню Гельсінкських угод в СРСР я з усією відповідальністю заявляю, що українська правозахисна група за три роки свого існування не зробила жадного вчинку, за який би довелося червоніти її членам чи прихильникам. Ви не знайдете в Радянському Союзі жадної людини, якій би гельсінкська група заподіяла зло. Питаю і я: чи є в цій залі людина, якій би Литвин заподіяв зло? Немає. Тоді я знову запитую: чи є в цій залі люди, яким вчинили зло органи радянської влади? Відповідаю: є. І це насамперед Литвин, його мати. Це істина очевидна і безперечна. І вона прямо вказує, де і хто є справжні злочинці. Члени Української групи Гельсінкі нікого не тероризували, не гвалтували, не били, не кидали до в'язниці, не морили голодом, не експлуатували, не душили танками, не посилали в пекло малих і великих війн. Як би ви не перекручували факти, до якого б не вдавалися фальшу, ніхто не знайде жадного факту, який би дискримінував нашу групу. Таких фактів не було і, я певен, — їх не буде. А чи може так сказати про себе радянська влада і Комуністична партія? Коли й може, то тільки тому, що їм очей у Сірка не позичати. А чи може сказати партія, що в її лавах не було таких катів, як Єжов, Берія і сотні тисяч їх поплечників? Цього вона не може сказати. Чи може КПРС сказати, що її члени щоденно не чинять кримінальних злочинів, не беруть хабарів і т. д. — а радянський суд їх не судить! Не може, бо таких фактів безліч. Я не стану перераховувати всі злочини, вчинені радянською державою за 62 роки її панування. Практично це неможливо. Скажу коротко: вся історія КПРС — це історія злочинства, скоєного партією і державою проти людини, людства і врешті — проти Бога. І це правда. Свідком цієї правди є само небо.

Уся діяльність Української громадської групи сприяння виконанню Гельсінкських угод спрямована на захист прав людини, громади і нації від постійних утисків і правопорушень з боку органів державної влади, а також на пробудження в людині, народові свідомости того, що радянська влада є антинародна.

Українська правозахисна група вважає, що розвиток громадської свідомости повинен йти саме в цьому напрямку, в напрямку боротьби з правопорушеннями, що це прогресивне явище не лише союзного, а й світового значення. Ця тенденція спрямована проти



політичного деспотизму і мілітаризму в боротьбі за демократизацію і гуманізацію цілого світу з усіма його суспільними організаціями. Як уже не одноразово заявлялося, українська правозахисна група є невід'ємною ланкою світового правозахисного руху і по праву користується авторитетом і визнанням широких кіл демократичної громадськості світу.

І це не саморекляма. Це безперечний реальний факт, який рано чи пізно мусить визнати радянська влада.

Але сьогодні ця влада найганебнішими методами шантажу, провокації і прямих фізичних репресій придушує цей правозахисний рух. І не тільки на Україні. Українській групі доводиться працювати в особливо тяжких умовах — це має своє історичне підґрунтя — вона завжди під пильним оком недремного КГБ. Карними органами кинуті за колючий дріт найбільш творчо-активних членів групи: М. Руденка, Л. Лук'яненко, О. Тихого, О. Бердника, М. Матусевича, М. Мариновича, В. Овсієнка, Січків (батька і сина), Василя Стрільцева. Систематичними репресіями та шантажем катєбісти довели до самогубства правозахисника Михайла Мельника. За членами групи, що перебувають на волі, установлений найпильніший нагляд, який в значній мірі паралізує діяльність групи, і все ж група продовжує свою діяльність, черпаючи собі сили в вірі, що її справа, за яку вона бореться, — то справедлива справа.

Вважаю за потрібне підкреслити, що Українська громадська група Гельсінкі, як і всі інші гельсінкські групи Союзу, не бореться за політичну владу в країні, тобто ці групи не є політичними організаціями. Це організації громадські, дозволені конституціями УРСР і СРСР. У своїй діяльності українська правозахисна група керується правозахисними принципами, проголошеними такими міжнародними документами, як Загальна Деклярація прав людини, прийнята ООН і ратифікована СРСР, та Прикінцевий акт гельсінкських угод, підписаний головами урядів та держав країн Європи, Канади США та СРСР. І, коли Українська група Гельсінкі часом виступає проти державних законів (а вона виступала проти окремих і виступатиме далі!) — то лише тоді, коли ці закони носять антигуманний характер і спрямовані проти прав людини, проти життя, свободи. Група вважає своїм святым обов'язком боротися проти законів, згідно з якими ведуться малі і великі війни, за якими ці війни готуються, проти законів, які дозволяють одній групі людей гнобити і експлуатувати інші, проти законів, що вбивають у людині людину, забирають у неї найцінніші її скарби — життя й свободу. Ставлення радянської держави до правозахисного руху в своїй країні є свідченням її суті, міри її демократизму. Декляровані на папері принципи, якими повинен керуватися радянський уряд, мусіли б не тільки уможливити вільну діяльність гельсінкських

груп, а й всіляко сприяти їх діяльності, що цілком укладається в ці принципи. Але радянська влада розправляє з членами її гірше, як з кримінальним елементом; тим самим вона підкреслює, що її гуманні принципи, які нібито визначають її діяльність, є паперовими цяцьками для показу, а не для користування.

Я маю закінчити свій виступ. Ще раз підкреслюю: ви хочете знищити Литвина, але це вам не вдасться. Вбити в мені людину, вбити в мені віру в любов, в прекрасне, правду і свободу — вам не вдасться, панове прокурори. Литвин вас не боїться, панове насильники. Не боїться, хоч добре знає, чого ви варті, добре знає ваше справжнє ество, знає, що таке радянська дійсність і радянська влада, що таке її карні органи. Не боїться, знаючи, що ви маєте фантастичні засоби знищення людей, що ви знищили мільйони безневинних співвітчизників. Не боїться, бо не вірить у всепереможну силу вашого зла, що становить суть вашої влади. Український поет Василь Симоненко писав: "Кожному катюзі слід зрозуміть: можна прострелити мозок, що думку породить, думку не можна вбити!" Моя любов до правди сильніша вашої смерті, панове вбивці. Так, любов дужча за смерть! Це істина над усі істини. І безперечним доказом її сили, її святости, її вічності є Ісус Христос — Його безмежна і свята любов. Судді і кати Христа вважали, що, розіпнувши Його за слово Правди, вони знищили Його й духовно. А де ті судді і кати? Що з ними сталося? А Син Божий існує — живе в гуці самого життя, живе в серцях кращих людей планети, вселяючи віру в наше безсмертя, і частка Христової любови живе і в душі Литвина, дає йому сили нести свій хрест, і Литвин не шкодує, що йому випав цей хрест.

Я люблю людей, і це правда мого життя. Бо людей створила сила любови. Знаю, що є люди, які й мене люблять, і я вірю, що завтра їх буде більше, ніж сьогодні. А хіба це нещастя — любити інших, знати, що й тебе люблять? Я не маю зла і ненависти ні до кого з людей, навіть до тих, хто чинить мені зло. Думаю, що й вони не мають до мене ненависти. Зло прийшло в їхні душі ззовні, його накинули, як зашморга. Прийде час, і їх палитиме сором за те, що вони мені заподіяли. Але мої кати — такі ж жертви режиму, як і я. Наша спільна трагедія полягає в тому, що, вбивши в людині віру в Бога, людині прищепили віру в партію, державу, які по своїй природі є сили зла. Вся історія радянської держави є свідченням того, що насильство стало єдиним інструментом управління, єдиним важелем партійної диктатури. Культ "Октября" — це культ насильства, культ зла. Тобто це той же фашизм, але не коричневий, а "червоний". А фашизмові треба сказати своє рішуче ні!

Я вірю, що любов лежить в основі життя і вона подолає і будь-який фашизм — і це свята правда, правда, яку нам дарує небо.

ЖИТТЯ В НЬЮ-ЙОРКУ І ЧІКАГО

## СКУЛЬПТУРИ ЛЮЇЗИ НЕВЕЛСОН

*Аркадія Оленська-Петришина*

З нагоди 80-ліття народженої на Україні Люїзи Невелсон (уродженої Берлявської). Її привезено до Америки в віці чотирьох років) у Нью-Йорку відбулося 1980 року кілька виставок її творчості в різних галеріях і в музеї Вітні. Одну з її скульптур виставлено при одному з входів до Центрального парку, а ще давніше група її скульптур прикрасила майдан, названий її ім'ям, недалеко від Сіті Голу.

Роботи Невелсон найчастіше доводиться бачити в групових музейних виставках поруч з працями інших мистців або в обмежених просторах галерій, в обох випадках звичайно без найкращого використання їхніх виставкових можливостей. Виставка в музеї Вітні, яка тривала від 27 травня до 14 вересня м. р., показала, які важливі великий виставковий простір та успішне вживання світла для найкращого ефекту праць Невелсон. У музейному просторі була нагода представити велику кількість скульптур мисткині, згрупованих у комплекси, своєю кількістю та розміром вони творили враження тотального оточення, яке переконливо доносило ідеї, над якими Невелсон працює вже від 1950-их років.

Скульптури Невелсон це складні, з багатством деталей, структури з дерева, часто серії прикріплених одна до одної коробок, дощок різної форми, деталей балюстрад, з яких мисткиня найчастіше будує рельєфні стінні конструкції та замальовує одним кольором. Невелсон каже, що вона вибрала дерево як єдиний матеріал своїх скульптур, бо вважає, що дерево має особливу м'якість та живучість. Скульптури інстальовані так, щоб фізично оточити глядача. І справді, глядач відчуває фізичний стосунок до скульптур, ніби він є частиною їхнього простору, а не що він стоїть на одному місці та дивиться на якісь об'єкти, які існують в іншому просторі. Найпереконливіша в створенні такого ефекту є, мабуть, архітектурна скульптура "Палац пані Н.", над якою Невелсон працювала від 1964 до 1977 року, бо вона, ця скульптура, складається з однієї кімнати, куди глядач дослівно входить з почуттям затишності, але й подиву, як до фантастичної каплиці. В середині кімнати стоять абстрактні структури, які, однак, навіюють асоціації з об'єктами, що їх звичайно знаходимо в домах, наприклад комоди. Як і більшість скульптур Невелсон, "Палац пані Н." весь помальований чорним.

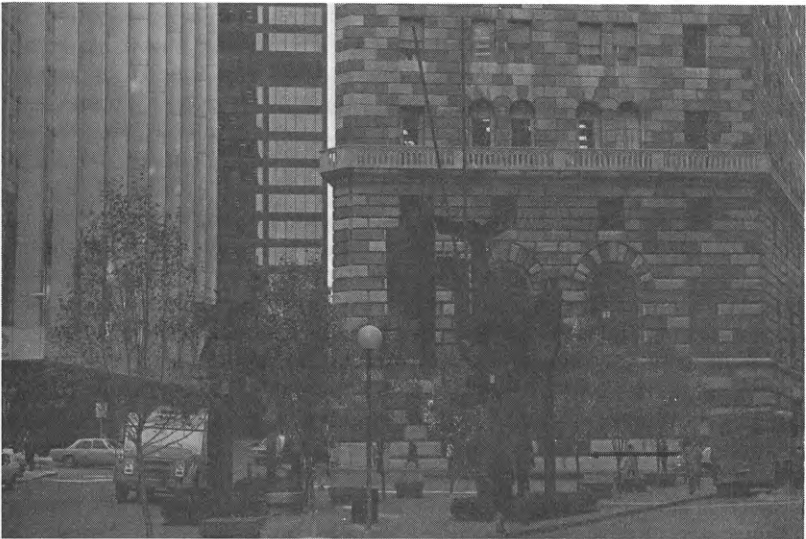
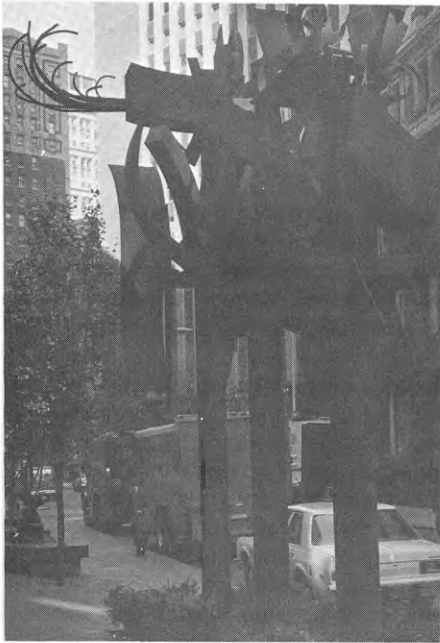
Драматичне наświetлення скульптур творить складну гру ясно освітлених площин та глибоких тіней, що надає цій праці, як і іншим, особливої містерійності. Кольори, які Невелсон вибирає,

співдіють з насвітленням та підсилюють бажаний ефект скульптур. Різниці експресивних можливостей в уживанні інших кольорів при відповідному насвітленні стають особливо виразні, коли порівняємо діяння білих та чорних скульптур. Тональні контрасти чорних скульптур чіткіші та драматичніші, праці видаються ваговитіші та домінантніші. В білих скульптурах, натомість, відчуваємо особливу атмосферичність, легкість і зливання тонів, та вони видаються менш чітко визначені в просторі. Найбільша на виставці біла скульптура "Учта весілля світанку", започаткована в 1959 році, творить почуття прозорости та святковости, а окремі скульптурні компоненти викликають уяву об'єктів, що могли б бути бачені на весіллі, як величезні торти. Деякі окремо поставлені скульптурні частини натякають на постаті, що стоять, а видовженість багатьох форм нагадує вертикальність готичних церков. У цьому конкретному випадку діяння білого кольору структури підсилене ще й тим, що в західньому світі білий колір асоціюється з весіллям, отже, в сприйманні скульптури ми використовуємо асоціації, які приносимо з собою.

У випадку на золото помальованих скульптур, як "Королівські припливи" з 1960 року, ми також свідомі тематичних пов'язань, а саме з релігійною тематикою. В християнській іконографії золотий колір символізує трансцендентальність та безмежність. Деякі форми частин золотих скульптур Невелсон підсилюють такі асоціації і форми, які нагадують церковні об'єкти, як наприклад орган. Та безпосереднє діяння золотих скульптур Невелсон менш успішне, ніж чорних або білих, головне тому, що гра світлотіней менш атмосферична. Деякі скульптурні частини, з уваги на металевість барви, радше породжують асоціації з якимись фантастичними машинами.

Назви скульптур Невелсон також спрямовують глядача на певні асоціації; наприклад, "Місячний сад + один", її перша скульптура оточення з 1958 року, веде свідомість глядача до космічності. Інші, як "Королівська подорож", започаткована як окремі скульптури в 1950 роках, та вже згадана "Учта весілля світанку" наводять церемоніальні або святкові асоціації. "Королівська подорож" має більше окремо поставлених, не скріплених разом скульптур, ніж більшість інших експонатів. Цілість скульптурної групи наче веде до форм з архаїчного світу, а деякі компоненти нагадують ще конкретніше форми, які асоціюємо з світом американських індіан. Деякі, окремо поставлені частини нагадують тотеми, які справляють враження людських постатей чи присутностей.

Праці Невелсон не обмежуються на формальному експериментуванні, хоч якому винахідливому. Вони настроюють глядача на асоціації філософського, а може й музичного характеру.



*Скульптурний сад Люїзи Невелсон на майданчику Люїзи Невелсон коло Сіті-голу. Нью-Йорк.*

## Виставка Юрія Соловія в Чикаго

*Василь Качуровський*

В Українському інституті новітнього мистецтва в Чикаго відбулася виставка праць Юрія Соловія (16 травня — 6 липня 1980 р.).

Була це чи не найбільша досі виставка мистця з його серії "Тисяча голів": там було майже сто праць, гарно розташованих у великій виставковій залі Лесею Коверко, яка була куратором цієї виставки.

Хоч Соловій не відкриває нових стежок у сучасному мистецтві, і не було там приголомшливих новістю праць, але враження з цілоти виставки було сильне. Реакція глядачів ніяк не була байдужою, а це вже само можна зарахувати до позитивів виставки. Деяких глядачів захоплювало велике багатство різних форм тієї самої теми та не менше багатство вжитих матеріалів; у маляреві вбачали мистця буйної уяви з дуже сильним індивідуальним забарвленням, хоч звертали при цьому увагу також на нерівність мистецького стандарту поодиноких праць, що підносилися високо вгору або спадав несподівано вниз.

Соловій сам вибирав праці для цієї виставки і допустився тієї похибки, що робить багато інших мистців, переповнюючи свої виставки непотрібними і невідповідними працями. Мистці чуттєво стоять занадто близько до всіх своїх творів і тому часто не розбирають добре, які з них кращі, а які слабкіші. Подеколи здається, що Соловій тратить саму суть своєї тематики задля суто технічних експериментів. Вчасне просяння цієї виставки вийшло б на її користь.

Голови Соловія не колосальних розмірів, більших, ніж у житті. Всі вони лишаються в нього розмірно малими, що в'яже їхню долю до цього земного світу поміж нас. Тому тихі, інтимні розмови глядача з ними мають відбуватися малими групками у скромних, невеликих приміщеннях; не слід накопичувати їх багато разом.

Інші глядачі, що шукали якогось орієнтаційного опертя в традиційнішому способі мистецького прояву і докладніше опрацьованих формах, були дезорієнтовані і розгублені при цих працях фрагментарного характеру. "Голови" Соловія не завжди промовляють переконливою візуальною мовою. Їхній нотаційний характер дещо нагадує короткі японські вірші гайку, що тільки нашіптують щось, наштотвують читача до певного настрою та розбуджують його власну уяву. Як про Соловієві "малярські гайку" пише Леонід Олексійчук у "Сучасності" (квітень 1979), —

"... це блискавична мистецька рентгенограма найголовнішого чоловічого органу — голови — от що таке ті дивовижні голови Соловія". Правда, зовнішня форма менше важлива, ніж внутрішня суть мистецького твору. Певна доза загадковості є важливим складником усякого успішного чи вдалого мистецького твору. Мистецтво взагалі більше тільки натякає на щось, ніж докінцево з'ясовує, виявляє і визначає. Найхарактеристичніше це для музичної творчості. А при інтимному душевному контакті й спробі сприйняти загадковий мистецький твір, логіка нашого раціонального способу думання може бути тільки на перешкоді вільному буянню наших власних асоціацій та уяв.

У рамках тієї самої тематики, тобто голів, були там праці найрізноманітнішого характеру. Ціла бакханалія різних форм. Ніби це збірна виставка мистців різних стилів. Починаючи працями зовсім примітивного вигляду — з неопрацьованого дерева, мотузків, волокна, пір'я і так далі, що нагадували обрядові предмети якогось шаманістичного характеру, і кінчаючи працями надзвичайної естетичної витонченості мінімалістичного стилю. Наприклад, на матовому контурі голови з чорного підложжя, кілька вертикальних ліній з тонкого дроту та малий шматок скрученї різнокольорової матерії, причепленої десь на очах. І це все, з чого мистець зумів створити одну з найкращих своїх праць.

Тематикою мистецької творчості Соловія є *біль*: Він пише: "Людина народжується в болі, живе в болі і помирає в болях, залишаючи по собі біль..." У дусі цієї тематики на виставці не було багато насолоди чи бенкетів краси для ока чи хоч якогось зрівноваженого спокою.

Тільки де-не-де у великій виставковій залі було помітно малими оазами якісь тепліші кольори, як рідкісні пробіски яскравішого боку життя. Назагал панував там темнокольоровий смуток і зворушлива тривога. Все пройняте почуттям болю і страждань, що є, здається, вже вродженою прикметою Соловія та його творчості; ніби він успадкував душу якогось давнього мученика, з посідання якої він не в силі звільнитися. Він неначе відмежив себе від усяких приємних і радісних боків життя чи взагалі якихнебудь його позитивних явищ та замикається в своєму сповненому одчаю світі терпінь і страждань. Тому навіть сексуальна тематика в нього виходить безрадісно, обнажено, естетично ніяк не приховано і досить брутално. Видно, що для мистця Соловія не вистачає гарної тільки пісні, і він шукає глибшого пізнання правди життя.

Соловій був завжди мистцем фігуративного малярства з понурим присмаком експресіонізму. І коли він малював раніше мучеників та святих, то останніми часами він мучить і розпинає різними способами вже тільки людські голови і в цій зливї драма-

тичних настроїв самобичування нібито шукає спасіння своєї власної наболілої душі. Подеколи здається, що трагічне страждання має в собі власну насолоду і може перетворити біль на душевне підсилення і піднесення. Ми знаємо, що, наприклад, добра драма, бачена на сцені, нас душевно зміцнює. Голови Соловія це здебільша тільки грубо визначені контури голів, що правлять йому за визначення сцени для прояву страждань та болю. Вживані ним композиційні матеріали часто порозрізувані, покручені, наддерті, а потім зшиті, зліплені чи іншим способом підліковані шматки, що підсилює почуття болю, хоч у додаток збагачує структуральність поверхні його праць.

Наприклад, у пластичній масі випалені болісно дві діри, як очі, на контурі голови наліплені кольорові шнурочки, що звисають з обличчя, як сльози, чи течуть червоними потічками крові, прив'язаний шнурками клаптик закривавленого паперу з боку на розбитій голові. Покалічених і пов'язаних голів у нього багато. Або контур голови заповнений червоними цятками, що нагадують сліди пригоєних ран, чи гострі шматки розбитого скла в формі частин обличчя, застигли в сірій масі, стирчать загрозливо проти глядача. Є теж зариси голів, що розп'яті на сильно закреслених хрестах різних кольорів. Усе це разом, як пише визначний критик Гаролд Лейден в "Чікаґо сан таймз" з 20 червня 1980 р., — невимовні символи страждань та ознаки руїни й жаху смерті в творчості Соловія.

Деякі з голів Соловія не завжди лагідні і приємні для ока, а їхні візуальні оформлення теж не зовсім ясні на перший погляд, але вони все таки справляють сильне враження на глядача і спонукають його призадуматись над накресленою мистцем проблематикою. Добрий портрет не конче мусить зображати гарне обличчя.

У самій суті християнства є елемент терпіння. Світ, бачений зором християнства, має трагічне забарвлення. В історії мистецтва християнського світу, що було завжди під домінантою трагічного символу розп'яття, було досить багато мистців тематики болю та страждань. Для прикладу, можна згадати хоч би тільки Е. Мунка, який викрикував голосно своїми працями до висот небесних про безрадість слабкої людини на цьому світі. Таким самим мистцем тягару життя та особистих страждань є сучасний англійський маляр Ф. Бейкон. Його великі полотна, що не тільки скомпоновані за допомогою драматичних ліній та кольорів, але теж заселені брутално спотвореними людськими фігурами, прямо приголомшують глядача агресивністю тематики і аж кричать болісним стражданням. Бейкон є великим майстром візуального зображення своєї тематики.

На деяких новіших працях Соловія, на тих, що він їх називає



герметично закритими скриньками, — хоч це тільки глибокі рамки, засклені згори — помітний деякий відхід від сильно експресивних форм і дещо лагідніші спроби в його мистецькій творчості. Це не якась ґрунтовна, драматична зміна, не новий напрям, але є в них менше болю, бентежливої тривоги та жаху, а більше зрівноваженого, медитативного спокою. Більше візуальної делікатності та вишуканости. Відчутна в них притаєна загадковість, містерійність незбагненого, свого роду поезія, яку, однак, не можна переповісти власними словами, не загубивши її. Можливо, Соловій стоїть на порозі лагіднішого способу трактування своєї тематики.

Мистецтво Соловія не сприймається легко, з першого погляду, воно вимагає терпеливості та вдумливості від глядача, і сьогодні нема багато прихильників його творчості. Знаємо з історії, що ігнорування творчості мистця його сучасниками не було рідкісним явищем. Але це не є мірилом справжньої оцінки такого мистця в один бік чи другий, хоч — психологічно — це може, безперечно, значно утруднювати його творчість.

Соловій — не мистець, охочий брати участь у змаганнях за популярність серед широких мас. Як він пише: "Мені тепер мало цікаво, і мене не тривожить, що кому подобається, хто чим прикриває діри на стінах і на душі..." Він є серйозний мистець похмурої натури. Він не всміхається. Разом з радістю з життя він відкидає легку втіху та легке задоволення з мистецтва. Натомість він тривожить і зворушує глядача і змушує його замислитися над самою суттю життя, розіграючи драму людської долі, він наголошує еротичу (чи сексуальність) як початкове джерело життя, тягар самого процесу життя, неминучий його кінець, — смерть. Усе це бачене в тіні болю та страждань. Малює глибоко відчуває свою творчість і присвячує себе їй майже з релігійною посвятою. Він дестилує свої внутрішні почування, і в моменти творчого прозріння, що проростає з скритих глибин буття людини, він вкладає всю свою душу до творчості і спрямовує цю душу до Бога. У своїх анонімних головах Соловій по-своєму замальовує портрети всього людства. Душа, здатна до таких пристрастей, не може бути пересічною.

А душі якраз бракує переважній більшості сьогоднішніх мистців, що зображають не так себе самих, свій власний світ, як певні типи загально панівної культури і продукують стерильне, безкровне та часто вульгарне мистецтво для спекуляційної економічної еліти та для багатих музеїв, що ганяються постійно за всякими новинами переходової вартости.

Коли мова про сучасних мистців-українців, то Соловія в його ролі вічного бунтаря треба, безперечно, зарахувати до сміливих шукачів вільних мистецьких проявів.

## Розвідка з історії Закарпаття

Mayer, Mária. KÁRPATUKRÁN (RUSZIN) POLITIKAI ÉS TÁRSADALMI TÖREKVÉSEK, 1860-1910. Будапешт (Akadémiai Kiadó), 1977, 255 ст.

Маєр, Марія. ПОЛІТИЧНІ І СОЦІАЛЬНІ ПРАГНЕННЯ КАРПАТСЬКИХ УКРАЇНЦІВ (РУСИНІВ), 1860-1910. Будапешт (В-во Академії), 1977, 255 ст.

Польща і Угорщина відрізняються від інших східноєвропейських країн, політично залежних від Радянського Союзу, крім іншого, ще й тим, що за останні приблизно два десятиліття в цих двох країнах можлива поява наукових праць, що якісно не різняться від вартісних наукових праць, друківаних на Заході. Одним з наслідків цієї обставини є те, що історіографія Галичини й Закарпаття збагатилася за цей час на кілька цікавих і цінних книжкових видань та численні статті, друківані в наукових журналах.

Книжка, про яку тут мова, — одне з серії досліджень з історії Закарпаття, друківаних в Угорщині, починаючи від 1957 р., коли з'явилася книга Йозефа Перені (Pegényi József) "Из истории закарпатских украинцев, 1849-1914" (Будапешт [В-во Академії], 1957). Згідно з нашими відомостями, починаючи від 1961-ого року, авторка опублікувала в наукових журналах та збірниках шість праць (серед них — дві українською мовою) з історії Закарпаття другої половини 19-ого і перших десятиліть 20-ого століть. Обговорювана тут праця — її перша книжка про Закарпаття. Під час її друку авторка готувала до друку видання документів про діяльність відомого закарпатського політичного діяча й публіциста 19-ого століття Адольфа Добрянського.

Праця Маєр не є заокругленим, синтетичним нарисом історії Закарпаття 1860-1910 років, — є це радше вибрані питання чи аспекти історії Закарпаття того періоду, в яких авторка наświetлює процес національного ставання населення Закарпаття, що цілком не обнижує її вартости. Головні розділи книги присвячені таким питанням, як рух національного відродження 1860-1871 років, преса 1870-1880 років, діяльність національної інтелігенції на переломі століть, ширення "схизми" чи перехід селян на православ'я на початку 20-ого століття,

діяльність змадяризованої частини інтелігенції на переломі століть, русини в США 1890-1910-их років.

Книгу Маєр треба привітати як серйозний вклад у вивчення історії Закарпаття головне тому, що базована вона в основному на вивченні великої кількості документів центрального угорського уряду того часу, як також матеріалів, надсланих урядові та його окремим агентствам з терену порядком звітів з виконання службових доручень, частої службової інформації та звичайних політичних доносів. Чимало цих архівних документів авторка містить повністю, а з інших подає просторі цитати. Таким чином у книжці відображена не тільки політика уряду супроти Закарпаття, — вона в загальному сходиться на крайне економічне занедбання та старання змадяризувати населення, — але також опис і характеристика процесу національного відродження, як він відображений в тих архівних матеріалах, що їх надсилали з провінції в центр порядком скарг, домагань та пропозицій представники церковної та цивільної влади, а також окремі одиниці чи групи одиниць. Відображене в цих архівних матеріалах також таке чи інше розуміння урядом поведінки й настроїв селянської гущі народу. Своїми розшуками й ретельним вивченням цих архівних матеріалів авторка поширює джерельну базу предмету та впроваджує в науковий арсенал багато нових даних і відомостей.

Авторка бачить три періоди в розгляданому нею відтинку історії Закарпаття. Перший — це період до 1871-ого року, коли домінувала русофільська орієнтація з намаганням впровадити російську мову в літературу, журналістику, школу; період 1871-1895 рр., коли настала зміна варті в тому сенсі, що проросійська течія була великою мірою заступлена русинофільським напрямом поруч з асиміляційною течією; період від 1895-ого року, коли поруч русинофільської й мадярофільської орієнтацій починає щораз помітніше виступати і зростати український напрям. Ця схема більш-менш збігається з періодизацією, вживаною в давніших дослідженнях, з тією хіба різницею, що початок занепаду проросійської орієнтації деякі автори відносять на 1867/68 роки. Треба тут відзначити, що закарпатські автори незалежно від того, чи вони були українського чи російського напрямку, значно позитивніше оцінювали період 1848/49-1867/68 рр., ніж це робить авторка. І навпаки, період після австро-угорської угоди 1867/68 рр. вважається одним з дуже важких і незавидних періодів в житті народу Закарпаття — з гвалтовним мадяризаційним тиском та великим економічним занедбанням і злиднями. Авторка натомість далеко позитивніше оцінює цей другий період, заявляючи, що хоч 20-иліття, що наступило після 1871-ого року, може виглядати як період застою, але це пояснюється тим, що цей період менше досліджений. Вона вказує на те, що в той час з'являлося більше руських газет (авторка включає сюди й мадярськомовні газети, присвячені справам Закарпаття), ніж було відомо дотепер, що документи й інші джерельні матеріали з економіки все ще

недосліджені, що під тихою поверхнею "надзвичайно важливі соціально-політичні процеси шумували, хоч на поверхні тільки зрідка, тут і там, з'являлася газетна стаття, яка свідчила про колишні великі національні змагання" (ст. 11). А все ж, коли дивитися на втрати на церковному полі, втрати в рядах інтелігенції на користь інтенсивної мадяризаційної політики уряду, коли взяти до уваги економічну безпросвітну нужду аж до початку акції Е. Егана, трудно цей період оцінювати позитивно з погляду інтересів національного й соціального розвитку людности Закарпаття.

Може найбільше цінного нового матеріалу читач знайде в розділі, де авторка аналізує вибори депутатів до будапештського парламенту 1865 та 1896 років, включно з діяльністю мадярських політичних партій. Другим цінним розділом є той, де мова йде про діяльність змадяризованої частини української інтелігенції на переломі 19-ого і 20-ого століть. В обох цих розділах, крім насвітлення політичної ситуації та партійно-політичних прямивань, — багато біографічного матеріалу, що побільшує наші дотеперішні знання. У великому, 30-сторінковому розділі про русинів у США авторка сильно поширила й доповнила свою доповідь-статтю на ту саму тему, вміщену в збірнику "Жовтень і українська культура", виданому в Пряшеві 1968 року. Крім подання статистичних зіставлень про еміграцію й емігрантів з Угорщини, в розділі показана й проаналізована політика угорського уряду щодо закарпатців у США, намагання мати їх під контролем та мадяризувати їх навіть у США, вживаючи для цього головне священиків греко-католицької церкви. Авторка вказує на людські та фінансові засоби, вживані угорським урядом, щоб здійснити цю політику. Інтенсивне зацікавлення уряду пояснюється — крім інших мотивів — ще й тим, що уряд Угорщини за всяку ціну хотів припинити потенціально небезпечний для мадяризаційної політики вплив русинів-емігрантів на їхніх земляків у Закарпатті.

В передмові до згадуваної на початку праці Й. Перені, він висловив сподівання, що його книга становитиме крок вперед "по пути, вєдущему к созданию действительной истории закарпатских украинцев". Треба сказати, що хоч праця Маєр, поруч з іншими кращими працями, становить черговий крок на шляху до написання історії Закарпаття 19-ого і початку 20-ого століть, сподівання Перені, висловлені 23 роки тому, ще далеко не здійснені. І це зрозуміло, бо перед тим, як робитимуться серйозні спроби цілісного, загального опрацювання, треба ще монографічних опрацювань цілої низки тем з історії Закарпаття. Навіть такі не нові теми, як от тема русинської чи русинофільської орієнтації, потребують ґрунтовного опрацювання. Потрібне таке дослідження ще й тому, що це не прямо і виключно автхтоністичний напрям чи табір. Річ у тому, що, крім частини людей, які вважали себе (чи то на протязі певного періоду чи й протягом усього життя) русинами і ніким іншим не хотіли стати, термін русин — це

також евфемізм, яким на протязі десятиліть користувалися свідомі своєї українськості закарпатці народовецького напрямку в ті часи, коли термін "українець" був під забороною. Те саме стосується до тієї ситуації, коли говорити по-українськи було невільно, а "по-нашому" було вільно, хоч ішлося про ту саму мову. Так само важливою для окремого опрацювання є тема русофільства на Закарпатті. Потрібне всебічне висвітлення цього явища, з указівкою на те, якою мірою це явище подібне, якщо не тотожне, з русофільським рухом в Галичині, а в чому воно різниться і є своєрідним у Закарпатті. Далі, крім інших питань, треба звернути більшу увагу на дослідження політичної діяльності в околицях, віддалених від центрів. Не будемо вести далі цей каталог. Хочеться тільки звернути увагу на те, що й найкращі з дотеперішніх загальніших опрацювань історії Закарпаття 19-20 століть написані на дещо вузькій джерельній базі.\* Наприклад, приглянувшись до цих праць, можна помітити, що в усіх них певною мірою обговорюється роля й праця завжди тієї самої групи цільних особистостей 19-ого століття, т. зв. будителів та жменька церковної й світської інтелігенції, головне з Ужгороду й Пряшева та їхніх околиць, а політичне життя хоч би таких жуп, як угочанська та марамороська, залишаються недостатньо вивченими.

Обговорювана тут праця розсуває межі нашого дотеперішнього знання фактів і пов'язань між тими фактами, вона допомагає пізнати особистості, роля яких варта уваги для пізнання й розуміння складного й довгого процесу національного ставання закарпатського населення. Книга показує, що маємо до діла з ученим такого калібру, що за його працею варто й цікаво буде слідкувати в майбутньому.

*Осип Данко*

---

\*Є, щоправда, зокрема в деяких радянських істориків намагання подати їхні праці, як вислід глибокого вивчення найрізномірніших, приступних сьогодні джерел до історії Закарпаття. Маємо на увазі зокрема таких авторів, як Іван Коломієць і Петро Сміян. Останній, наприклад, у книзі "Революційний та національно-визвольний рух на Закарпатті кінця XIX — початку XX ст." (Видавництво Львівського університету, 1968), подає досить угорсько-мовних джерел в бібліографії до книги. Але, коли приглянутися до кожного з цих бібліографічних записів, то, крім таких, де подано короткі назви газет (зокрема одно і двоскладових як Ung, Bereg), написання назв інших джерел повне хиб і неточностей, а деякі бібліографічні записи так покалічено, що їх годі реставрувати й розшифрувати. Коло дев'яности п'яти відсотків записів містять у собі такі чи інші хиби, що ніяк не можна скласти на друкарських чортків. Та кривди Сміян не зробив своїй книзі — вона заслуговує на саме таке намісто.

## На стежках історичних подій

Гірняк, Любомир. НА СТЕЖКАХ ІСТОРИЧНИХ ПОДІЙ; КАРПАТСЬКА УКРАЇНА І НАСТУПНІ РОКИ. Спогади і матеріали. Нью-Йорк (Видавця не подано), 1979, 339 ст.

Це розповідь про кілька сот юнаків, переважно галичан, здебільшого членів ОУН, які під враженням подій на Карпатській Україні восени 1938 р. нелегально перейшли польсько-чеський кордон і включилися в державне будівництво Закарпаття. За їхньою ініціативою в Хусті була створена "Організація народної оборони — Карпатська Січ", вони дали їй основні кадри старшин, створили її виховний ідеал, брали участь у боях з чехами 14 березня 1939 р., воювали з угорською армією в наступі, втратили в боях багато своїх товаришів, між ними й двох найкращих своїх старшин і видатних революціонерів з ОУН Зенона Коссака-Гарнавського і Михайла Колодзінського-Гузара. Під натиском угорців вони перейшли румунський кордон, але були тієї ж ночі підступно видані в руки угорських окупаційних військ. Пережили три з половиною місяці серед жорстоких знущань у таборах полонених; були звільнені і за вказівками проводу ОУН пішли на військовий вишкіл до Німеччини. Переважно з них створено "Військові відділи націоналістів" під команду полковника Романа Сушка, які брали участь у поході на Польщу в вересні 1939 р., але вже при кінці того ж місяця з політичних причин були відкликані з фронту (з околиць Самбора-Перемишля) і розформовані. Частина з них пішла на службу до українських поліційних відділів на Лемківщині, частина служила в парамілітарних з'єднаннях охорони промислових підприємств у Генеральному Губернаторстві, а частина вступила на працю в Німеччині. Але де вони не були б, вони завжди підлягали і підпорядковувалися політичній і моральній дисципліні ОУН. І тому, коли зближалася німецько-радянська війна в 1941 р., багато з них ще раз (уже втретє!) зголосилися до українських легіонів цим разом під назвою "Ролянд" і "Нахтігаль".

У Львові вони були свідками подій 30 червня 1941 р., але там ще раз розчарувались у німцях і після заарештування львівського уряду відмовилися воювати в складі німецької армії. Та, не зважаючи на це, їх перекинули на Білорусь, і там вони ще цілий рік провели в боротьбі з більшовицькими партизанами. Після розформування вони перейшли в підпілля й звернули свою зброю проти німців. З їх рядів вийшли видатні старшини УПА, а між ними й головнокомандувач Роман Шухевич-Чупринка. Багато з них наклали голову в боротьбі з німцями, потім з більшовиками, дехто на Лемківщині з поляками, а дехто на території Чехо-Словаччини. Частина була схоплена в більшовицький полон і

засуджена на кару смерти, а дехто з них ще й тепер відбуває покарання в сибірських таборах. Мало хто продістався за кордон.

Автор книжки широко оповідає про всі ці події, які могли б стати матеріалом для великої історичної епопеї. Гірняк (псевдонім) розповідає не тільки про себе, а й про кількадесят своїх товаришів зброї. З почуттям вояцької дружби він зібрав про них багато матеріалу, подав інформації про їхню діяльність в УВО, ОУН і в війську. Він часто відсуває в тінь свою особу, щоб підкреслити заслуги товаришів. Особливо вражає розповідь про перебування в таборах полонених в Угорщині; вона багата на деталі завдяки тому, що Гірняк якимось чудом зберіг і використав свої записки, зроблені в таборах на клаптиках паперу. Поведінка таборової сторожі була ганебна і не принесла чести угорському народові, а серед українців ще довго розбуджуватиме гнів і почуття тривалої образи.

Автор, крім військової теми, розглядає ще політику. Він провадить свою розповідь на тлі подій, які відбувалися в той час в Україні, в Європі і в світі.

У книжці є багато цитат із спогадів видатних політичних і військових діячів Німеччини, Польщі, США тощо. Є й голоси світової преси про події в Карпатській Україні. Однак вони обтяжують книжку зі шкодою для ясності викладу і для цікавості розповіді. Було б краще, коли б Гірняк виділив той матеріал і дав його при кінці в формі додатку. Є в автора також цілий ряд цитат без посилань на джерела. В книзі опубліковано 45 портретів і 30 ілюстрацій.

В цілому "На стежках історичних подій" вносить в українську мемуаристику воєнних років так багато нового і мало знаного, що її варт перевидати, але перед тим треба, щоб її прочитав добрий знавець найновішої історії України. Треба також дещо більше попрацювати над мовою і виправити друкарські помилки, яких, головне в останніх розділах, є досить багато.

*Роман Ільницький*

## Закордонне бюро Комітету єврейсько-української співпраці

У відповідь на мою статтю "За єврейсько-українську співпрацю", опубліковану в журналі "Сучасність" (лютий 1980) і газеті "Шлях перемоги", я дістав багато відгуків. У деяких із них українці діаспори виявляють бажання активно включитися до роботи нашого комітету.

Нещодавно Комітет єврейсько-української співпраці, створений в Ізраїлі, вирішив організувати Закордонне бюро цього комітету.

Отже, українці (і євреї поза Ізраїлем) можуть стати членами Закордонного бюро комітету, після того як комітет зачислить їх своїми членами.

Щоб вступити до Закордонного бюро, треба надіслати на ім'я голови комітету (Alexander Feldman, P. O. B. 3006, Beit Hakerem, Jerusalem, Israel) заяву про бажання бути членом Закордонного бюро.

Прийняті члени Закордонного бюро зобов'язані впроваджувати в життя вироблену комітетом програму поліпшення взаємин між єврейським та українським народами, реалізувати мету й завдання, зафіксовані в "Становищі". Вони зобов'язані регулярно сплачувати членські внески, передплачувати бюлетень комітету і бути в курсі всіх істотних справ, які провадить комітет (для цього комітет розмножує й розсилає членам Закордонного бюро всі потрібні матеріали). Річний внесок (включно з членськими внесками, передплатою на бюлетень та одержанням матеріалів) становить 50 американських доларів.

Щодо конкретної практичної діяльності, то вона в головному така:

Роз'яснювати людям свого оточення мету й завдання Комітету єврейсько-української співпраці, залучати найактивніших до Закордонного бюро, провадити передплату на бюлетень "Контакт" (15 доларів річно), збирати пожертви на Фонд комітету і книги українською мовою для бібліотеки, яку організовує комітет в Ізраїлі;

Налагоджувати політичні, ділові, культурні та інші зв'язки поміж українськими і єврейськими організаціями та окремими людьми в районах їхнього спільного перебування. Дуже важливе прагнення українців відвідати Ізраїль, посилати своїх дітей (юнаків і дівчат віком від 18 до 21 року) до Ізраїлю для роботи в кібуцах та ознайомлення з країною та її народом. Важливо родинам (українським і єврейським) установлювати контакти одні з одними.

Немає обмежень ініціативи, яку виявить будь-який член комітету в ім'я зближення наших народів.

Редакція бюлетеню "Контакт" чекає статей від українців і нагадує їм, що "Контакт" — наш спільний орган.

Члени Закордонного бюро мають стати ініціаторами Комітетів українсько-єврейської співпраці в своїх країнах та великих містах. Такі комітети з представників наших двох народів зможуть якнайкраще втілювати ідею співпраці як у себе, так і з нами [в Ізраїлі].

Першими членами Закордонного бюро стали полковник у відставці Семен Левченко (Англія), професор Олекса Біланюк (США), колишній керівник української громади в Швеції Валеріян Федорчук та працівник Бі-Бі-Сі Віталій Бендер (Англія).

Якщо кількість членів Закордонного бюро значно зросте, то влітку наступного року плянується конференція для обговорення шляхів розширення нашої дальшої співпраці.

*Яків Сусленський,*  
Організаційний секретар Комітету



## З книжкового ярмарку в Франкфурті

У Франкфурті над Майном 7-13 жовтня м. р. відбувся 32-ий міжнародний ярмарок книжки, в якому взяли участь близько 5.000 видавництв з Німеччини та інших країн світу. Української книжкової продукції, на жаль, ніде не можна було стрінути. Московська агентура експорту книжок, що організує великий стенд СРСР, ставиться з цинізмом до культурних надбань неросійських народів СРСР. У каталозі ярмарку минулими роками фігурували бодай фіктивно з пів десятка київських видавництв, як "Радянська книга", "Наукова думка", "Веселка" і т. д. Цього року і ці титули вже зникли з каталогу. Між книжками неросійських народів, яких було в цілому не більше як 50-70, загубилися 8-10 українських титулів з мистецтва, дитячої літератури тощо. Навіть переджовтневих та радянських "клясиків", які звичайно бували на ярмарку, не привезено. Відвідувач міг, отже, ще раз переконатися, що культурні надбання СРСР — це виключно домена російського народу.

Антологію сучасної української лірики словацькою мовою можна було знайти на стенді чесько-словацької національної виставки. З румунського видавництва "Критеріон", що випускає книжки мовами національних меншостей Румунії, румуни привезли тільки незначний томик померлого молодим прозаїка Федака. Німецька Демократична Республіка, репрезентована великим національним стендом з кільканадцятьма видавництвами звичайно що два-три роки випускає якийсь переклад з української літератури. Цього року видано там антологію прози, на яку одначе можна було натрапити тільки в каталозі. Масмо надію її незабаром представити читачам "Сучасності".

Дуже цікаве документальне видання вийшло в швайцарському видавництві "Штефанус-Едіціон", — путівник по тюрмах та концентраційних таборах СРСР, що його впорядкував на підставі зізнань і свідчень колишніх єврейських в'язнів відомий автор "Четвертого виміру" Авраам Шифрін. У путівнику багато матеріалу також про українських в'язнів, а також дані, де в Україні містяться в'язниці, цапети, психушки.

*А.-Г. Г.*

## ПРОСИМО ВИПРАВИТИ

У "Сучасності" 1980, 10, ст. 60, у передостанньому абзаці треба читати М. Кривинюк(а).

## Зміст

### ЛІТЕРАТУРА І МИСТЕЦТВО

- 3 *Віра Вовк*: Із збірки «Мандаля».  
8 *Іван Смолій*: У вовчому лігві.  
18 *Степан Сапеляк*: Мовчу до себе.  
21 *Маргеріт Юрсенар*: Фуггери з Кельну. *Переклала Марта Калитовська*.  
26 *Марта Калитовська*: Чорна магія. Магічний талант Маргеріт Юрсенар.  
32 *Богдан Рубчак*: Меандрами Віри Вовк.  
50 *Юрій Шевельов*: З нагоди виставки картин Василя Курилика в Вінніпезі.  
53 *Ю. Ш.*: Про церкви Радослава Жука.

### ТЕАТР І МУЗИКА

- 63 У театрах двох континентів. Розмова з Йонасом Юрашасом.

### ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

- 74 *Хуан А. Матесанс*: Проблема національностей в Іспанії: Каталонія.  
85 *Степан Процюк*: Голод 1933 року в радянській повісті.

### НА АКТУАЛЬНІ ТЕМИ

- 92 *Анатоль Камінський*: Про смертну кару в СРСР.

### У ПРИЙМАХ У ЧУЖИХ

- 102 *Ігор Качуровський*: Нашадок «кривавого бандуриста».  
117 *Максиміліян Волошин*: Північний Схід. *Переклав Мойсей Фішбейн*.

### ДОКУМЕНТАЦІЯ, ПУБЛІКАЦІЇ

- 119 *Юрій Литвин*: Останнє слово підсудного.

### ЖИТТЯ В НЬЮ-ЙОРКУ І ЧІКАГО

- 129 *Аркадія Оленська-Петришина*: Скульптури Люїзи Невелсон.  
132 *Василь Качуровський*: Виставка Юрія Соловія в Чікаго.

### РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

- 136 *Осип Данко*: Розвідка з історії Закарпаття.  
140 *Роман Ільницький*: На стежках історичних подій.  
141 *Яків Сусленський*: Закордонне бюро Комітету єврейсько-української співпраці.  
143 *А.-Г. Г.*: З книжкового ярмарку в Франкфурті.  
143 Просимо виправити.

**Адреси наших представників**

- Австралія:** Library & Book Supply  
16 a Prospect Street  
Glenroy, Vic. — 3046
- Аргентина:** Dr. M. Wasylyk  
Cooperativa de Credito  
«Renacimiento»  
Maza 144  
Buenos Aires
- Велико-британія:** Mr. S. Wasylo  
4, The Hollows  
Silverdale, Wilford  
Nottingham
- Ізраїль:** G. Shakhnovich  
Harav Maymon St. 2, Apt. 31  
Bat — Yam
- Канада:** Nina Ilnytzkyj  
254 West 31st St. 15th Floor  
New York, N. Y. 10001
- США:** G. Lopatynski  
254 West 31st St. 15th Floor  
New York, N. Y. 10001
- Швейцарія:** Dr. Roman Prokop  
alte Landstrasse 22  
8803 Rüschnikon
- Швеція:** Kyrylo Harbar  
Box 1062  
141 22 Hudding 1

**УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ**  
**місячника «СУЧАСНІСТЬ»**

на 1981 рік

	одно число:	річно:
Австралія	3.—	30.— дол.
Австрія	45.—	450.— шил.
Англія	1.25	12.50 фун.
Аргентина	7000.—	70.000.— пез.
Бельгія	100.—	1.000.— б. фр.
Бразилія	200.—	2.000.— н. круз.
Венесуела	3.50	35.— ам. дол.
Голляндія	7.—	70.— гул.
Ізраїль	20.—	200.— шек.
Канада	3.50	35.— ам. дол.
Німеччина	6.—	60.— н. м.
США	3.50	35.— ам. дол.
Франція	15.—	150.— ф. фр.
Швайцарія	6.—	60.— ш. фр.
Швеція	15.—	150.— к.

Додаткові кошти пересилання нашого журналу летунською поштою до Канади і США становлять 22.— ам. дол. річно.

**ВІД АДМІНІСТРАЦІЇ**

Просимо всіх наших вельмишановних передплатників і кольпортерів виставляти чеки на прізвища представників даної країни.

Передплати з країн, де немає представництва, просимо надсилати безпосередньо на адресу адміністрації в Мюнхені і виготовляти чеки на *Ukrainische Gesellschaft für Auslandsstudien e. V.*

**Адреси для влат:** *Ukrainische Gesellschaft für Auslandsstudien e. V.*  
Müllerstr. 33, Rgb., 8000 München 5

**Bankkonto:** Deutsche Bank A. G.  
Promenadeplatz, 8000 München 2  
Kto Nr. 22/20457

**Postscheckkonto** PSchA München  
Kto Nr. 22278-809

**НАЙНОВІШІ ВИДАННЯ «СУЧАСНОСТІ»**

**ЗОШИТИ УКРАЇНСЬКОГО САМВИДАВУ, ВИПУСК III**

**ЗУПИНІТЬ КРИВОСУДДЯ!  
СПРАВА ЛЕВКА ЛУК'ЯНЕНКА**

Мюнхен, 1980, 264 ст., 8 фотографій. Упорядкування, довідки і передмова Степана Садовського. Обкладинка Ірини Івахів.

Образ Левка Лук'яненка — одного з найвидатніших діячів і зачинателів українського руху опору останніх двох десятиріч у світлі його статей, листів та звернень до органів влади СРСР та міжнародних чинників.

Збірник складається з чотирьох частин: Документи Л. Лук'яненка (1961-1977), Листи до Л. Лук'яненка, Другий арешт і суд над Л. Лук'яненком, В обороні Л. Лук'яненка.

Ціна 14 ам. дол.

---

**ЗОШИТИ УКРАЇНСЬКОГО САМВИДАВУ, ВИПУСК I**

**ПОГРОМ В УКРАЇНІ  
1972 — 1979**

Мюнхен, 1980, 312 ст., 29 фотографій. Упорядкування і супровідна стаття Романа Купчинського. Обкладинка Ірини Івахів.

Збірник найважливіших самвидавних документів до справ таких провідних діячів українського правозахисного руху, як Василь Стус, В'ячеслав Чорновіл, Іван Світличний, Олександр Сергієнко, Василь Лісовий, Євген Пронюк, Борис Ковгар, о. Василь Романюк, Михайло Осадчий, Іван Гель, Ігор Калинець, Ніна Строката, Стефанія Шабатура і Надія Світлична.

До збірника входять тексти вироків, протестних заяв, петицій та статей переслідуваних за переконання патріотів.

«Погром в Україні» — це підручна книга для вивчення найновішої історії українського народу, його боротьби за національне, політичне і соціальне визволення.

Ціна 14 ам. дол.